ISSN 0371-4284

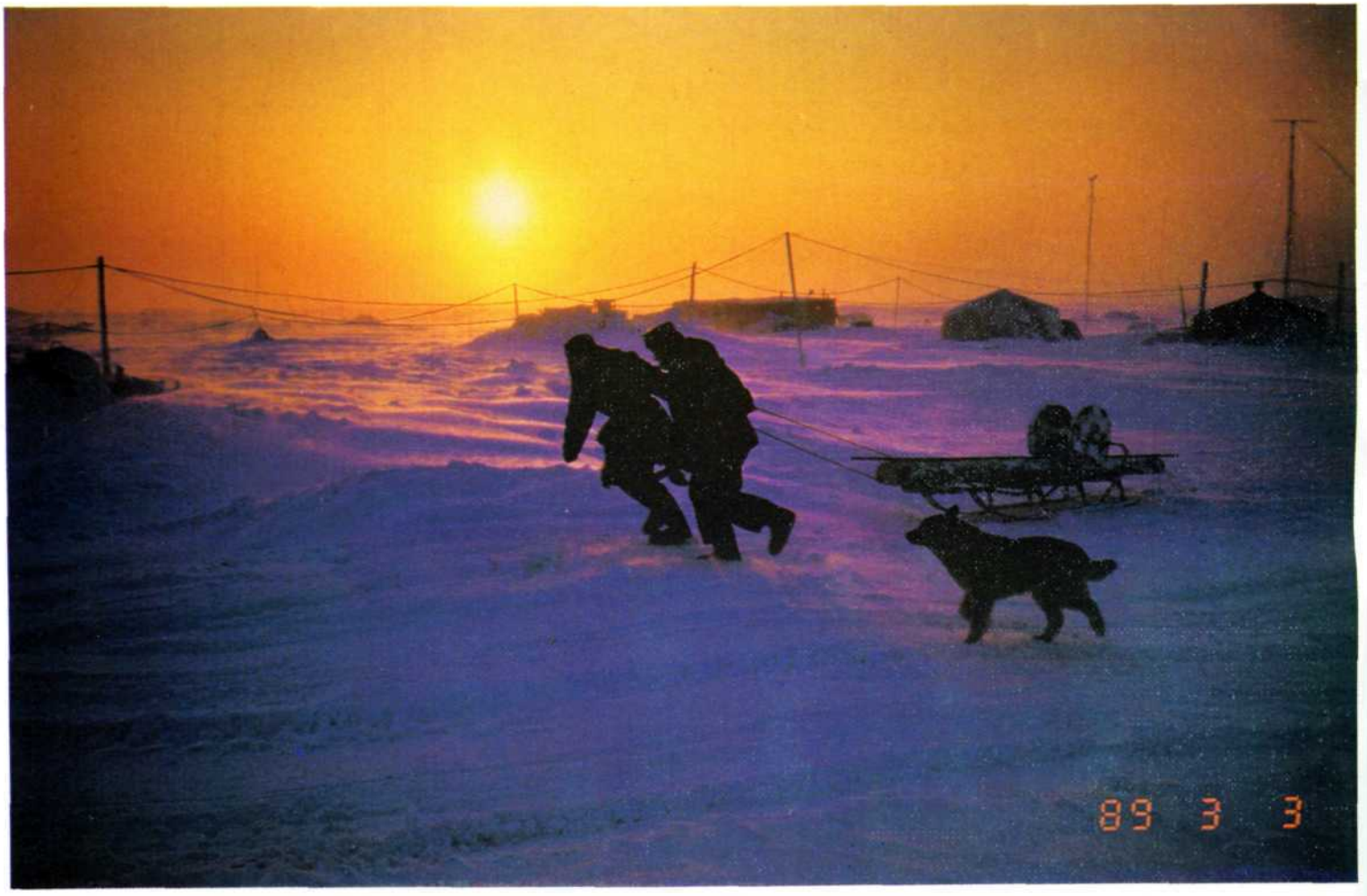
СОВЕТСКОЕ ФОТО 908

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ЗАПУСК АЭРОЛОГИЧЕСКОГО ЗОНДА
НА ДРЕЙФУЮЩЕЙ СТАНЦИИ

ВЛАДИМИР ВОЛКОВ (МОСКВА)

В ДВЕ ЛОШАДИНЫЕ СИЛЫ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР АВГУСТ 1990

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
КОЛОСОВ Г. В.
кривоносое ю. м.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
FAX 200-42-37

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 02037
сдано в набор 21.05.90
подп. в печать 27.06.90
формат 60X90'/в
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2590
тираж 235 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Государственного
комитета СССР
по печати.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ)

КОНСТАНТИН КОКОШКИН
(МОСКВА)
БАБОЧКА

ВЯЧЕСЛАВ БОБКОВ
(МОСКВА)
В КАЛМЫЦКОЙ СТЕПИ

В НОМЕРЕ:

ФОТОВЫСТАВКИ
2 Эд. Таланов **О друзьях-товарищах**
36 С. Дунилова **«Фотомадонны** XX вена»

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА
6 А. Пелехацкий **Вопросы молчаливого фотографа**
12 В. Бобков **Снимая природу**
20 **М. Леонтьев Жил вратарь...**

ФОТОПАНОРАМА
24 А. Левитский **Дагеровские чтения**

ФОТОТВОРЧЕСТВО
14 **А.** Аджубей **Наследство Мастера**
24 О. Белоусов **Откровения**
32 **Фотоюниор**

ФОТОКОНКУРСЫ
25 **«Ландшафты СССР»**
30 **«Ракурс»**

ФОТОДЕБЮТ
26 Е. Ниязов **Метод — наблюдение**

ФОТОНАСЛЕДИЕ
34 О. Тюнина Из **фондов** «Архангельского»

ФОТОПОЧТА
38 **Дети, фотография и деньги**

ФОТОТЕХНИКА
39 «10000 технических **идей»**
40 Л. Корчагина, Б. Рожков, С. Чистяков **Каким быть** диапроектору]
42 А. **Шеклеин** Кодирование «DX»
44 **А.** Васильев **Выставочная фотография**

ИНТЕРФОТО
46 **В. Павлова На языке ассоциаций**

© «СОВЕТСКОЕ ФОТО., 1990

О друзьях-товарищах

Кажется, нет ничего проще, чем показать • фотографиях друзей и знакомых, посвятивших себя фототворчеству. Но на деле оказалось, что применительно к фотографам-профессионалам справедлива пословица «сапожник без сапог». Снимая вроде бы все и вся, они не так-то часто фотографируют друг друга. Да и «муки творчества» фотографа не так уж выразительны, чтобы в два счета создать целую галерею разнообразных и выразительных портретов коллег. А ведь еще надо, чтобы в фотопортрете состоялся характер, образ.

Есть у Петра Носова одна особенность: он фотографирует окружающий мир не как профессионал с 40-летним опытом, а как одержимый любитель, лишенный рационализма, но всегда ищущий самый выразительный образ.

Профессионализм же Петра Носова сказался в тонкой и деликатной режиссуре во время съемок: большинство коллег оказались терпеливыми и сговорчивыми людьми. А позже, не теряя чувства юмора, благосклонно отнеслись к дружеским шаржам.

Портретная галерея создавалась более 30 лет: первая фотография относится к 1957 году.

Экспозиция выставки «Мой коллега», показанная Фотохроникой ТАСС в своих стенах, объединила сотню портретов, выполненных • разных жанрах — от жанрового портрета до шаржа. Это добрый рассказ об известных мастерах, работающих в советской прессе. Сюрпризом выставки явилось то, что мы увидели на ней и работы корреспондента АПН Игоря Носова, сына и ученика Петра Николаевича.

Есть еще один соавтор у отца и сына Носовых. Творческая печать Нины Владимировны Микешиной, безусловно, помогла всем фотографиям стать выразительными, запоминающимися, подлинно художественными.

Конкретно говорить о представленных снимках нет смысла. Они говорят сами за себя. У этой выставки есть прошлое, настоящее и будущее.

Эд. ТАЛАНОВ,
зав. редакцией,
Фотохроника ТАСС

ПЕТР НОСОВ

ВСЕВОЛОД ТАРАСЕВИЧ

ФОТО ПЕТРА НОСОВА

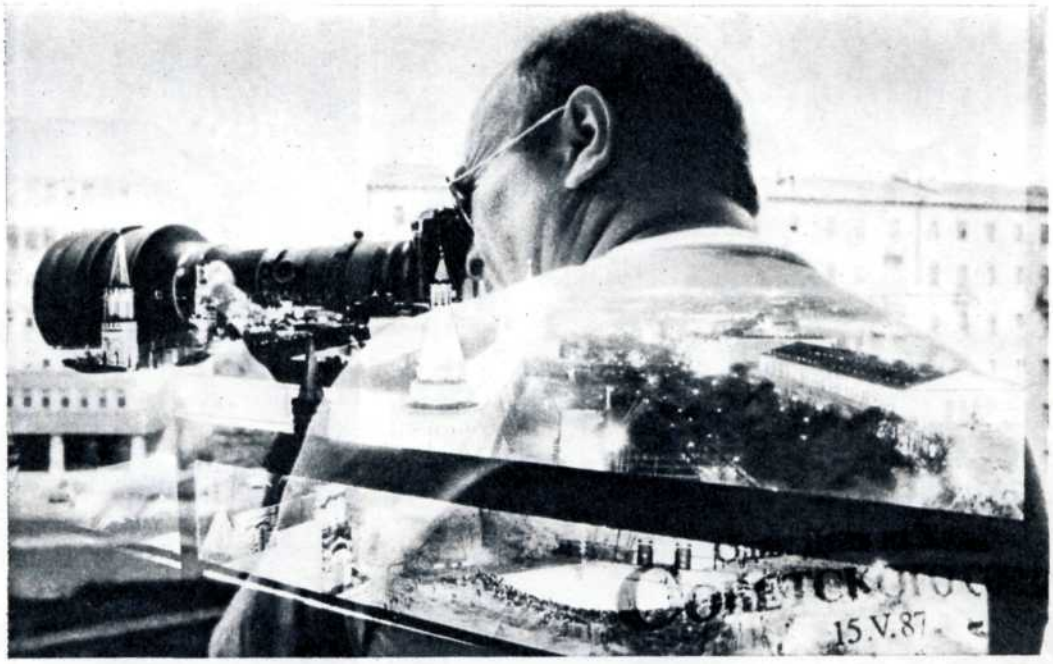
ЮРИЙ АБРАМОЧКИН

ЭДУАРД ТАЛАНОВ

ЮРИЙ ЛИЗУНОВ

ОЛЕГ МАКАРОВ

ДМИТРИЙ ДОНСКОЙ

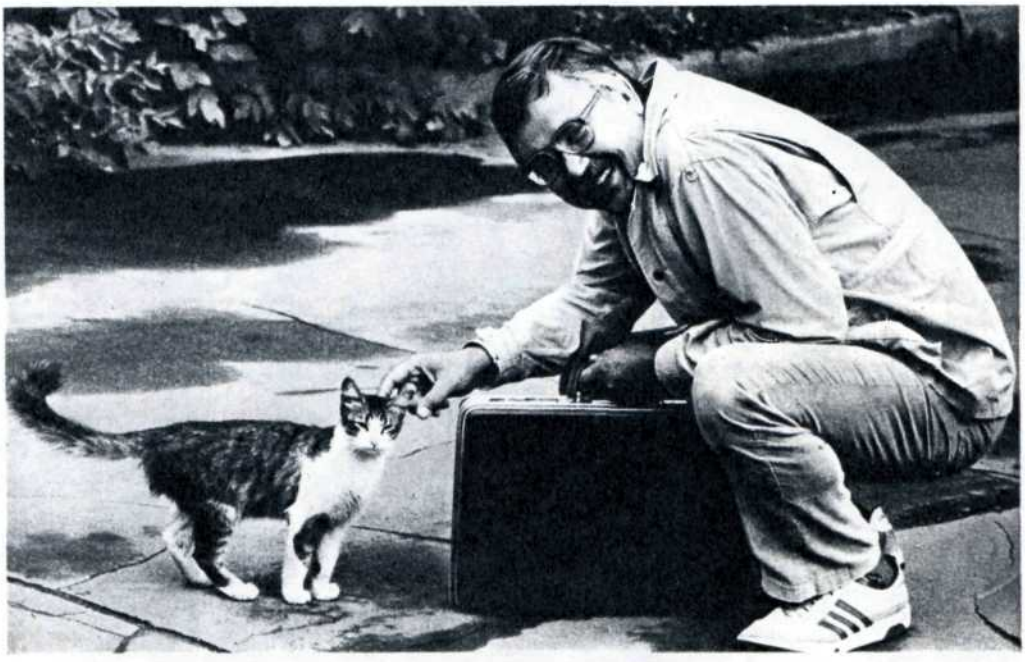


ВАЛЕРИЙ ЗУФАРОВ

ВАЛЕРИЙ ШУСТОВ

ФОТО ПЕТРА НОСОВА

АЛЕКСАНДР МАКАРОВ



ЛЕВ ШЕРСТЕННИКОВ

ДМИТРИЯ ВОЗДВИЖЕНСКИЙ И НИНА СВИРИДОВА

Александр Пелехацкий **Вопросы молчаливого фотографа**

Постепенно уходит «славная эпоха развитого социализма». У многих его «певцов» сел голос, зато открываются глаза. Не у всех, конечно, не у всех. Нет-нет, да услышишь еще о каких-то «неиспользованных возможностях», «скрытых резервах».

Так и хочется спросить: зачем скрывали-то? К тому же от своих.

Мы, тридцатилетние, и так все видели и понимали. Александр Тягны-Рядно — один из нас.

Что же видел он?

Как любой газетный фоторепортер, Александр много ездит по стране. Серию снимков, которую вы видите, вполне можно было назвать «репортажем из глубинки». Из российской глубинки.

...Воин, освободитель, победитель. Сколько громких слов было произнесено и написано за те сорок пять лет, что прошли со дня окончания Великой Отечественной. И как мало сделано для оставшихся в живых. Неужели этот симпатичный старик со множеством наград так и не сможет сменить свой неказистый костюмчик? Неужели мы — те, кто рядом — так и не успеем сделать его жизнь достойной человека, как уже не успели по отношению к тысячам его сверстников? «Россия, нищая Россия...» — писал поэт Александр Блок в начале нашего века. А я смотрю на фотографии и повторяю его грустные слова. Ведь жизнь людей в больших и малых селениях нашей могучей Родины все та же — безрадостная и унылая.

Из храма вынесли иконы. Повесили свои — Карл Маркс и Леонид Брежнев. На нашем социалистическом языке это место теперь называется «бытовка». Между средствами производства и средствами передвижения сидят строители.

Но вот фотограф покидает храм и смотрит на бытовку под названием жизнь. Женщины, стирающие белье в полынье, рядом деревянные сани. Чем не Россия блоковских времен? Единственной приметой сегодняшнего дня оказалось присутствие... мужика среди баб. Стирали грани между умственным и физическим трудом, между городом и деревней, теперь — натурально — между мужчинами и женщинами?

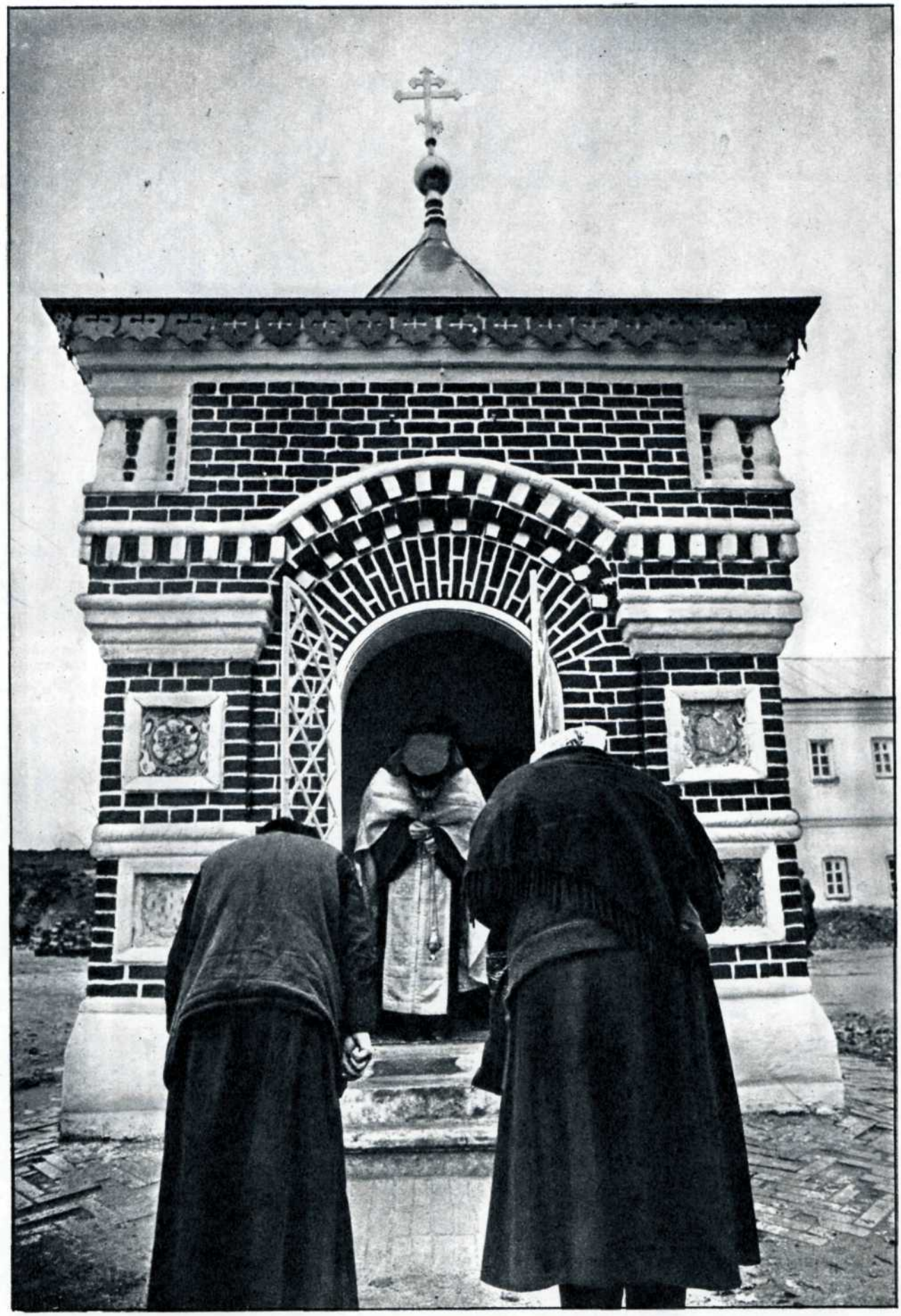
СОЛДАТ ВОЙНЫ ГЕННАДИЙ ОРЕХОВ

ФОТО АЛЕКСАНДРА ТЯГНЫ-РЯДНС

КАК И СТО ЛЕТ НАЗАД

«СТРЕКОЗА И МУРАВЕЙ»

ФОТО АЛЕКСАНДРА ТЯГНЫ-РЯДНО



ЧАСОВНЯ ТОЛЖСКОГО МОНАСТЫРЯ

В ПОСЛЕДНИЙ ПУТЬ

ПОД «ОБРАЗАМИ.

ФОТО **АЛЕКСАНДРА** ТЯГНЫ-РЯДНО

Правда, до конца не стерли все же. По-прежнему легко определить залетных горожанок посреди исконного деревенского пейзажа. Что-то их тянет сюда — и это здорово!

А тут уже сценка из нелегкой жизни юного обитателя «глубинки». Получил, вроде, ответственное задание — охранять отцовский велосипед. Однако, судя по всему, с отцом пойти хотелось больше. И как на грех, поделиться не с кем. Не с этой же попрыгуньей, что беззаботно скачет вдоль забора!

И снова — контрапунктом, как бывает, увы, почти всегда — фотограф выхватывает из жизни сюжет о смерти. Сколько смирения и усталости в лице этого старика. Сколько в нем мудрости. Где, в какой еще стороне человеку приходится ехать за плодами своего труда, чтобы потом на собственном горбу волочить их обратно? И настолько мы привыкли к подобным картинам, что это не удивляет, что за своими разговорами не замечаем согнувшуюся под тяжестью ноши Женщину. Повытоптали мы в наших соотечественниках веру в «светлые идеалы». Пора в этом честно признаться. Гораздо прочнее оказалась другая вера. Она превозмогла многочисленные беды и напасти и медленно, но неуклонно возвращается в нашу жизнь. Что оставалось этим старушкам, кроме Бога? А вот, поди ж ты, каются в каких-то своих грехах: «Ныне отпущаеши...» И отдают поклоны батюшке, а он — им.

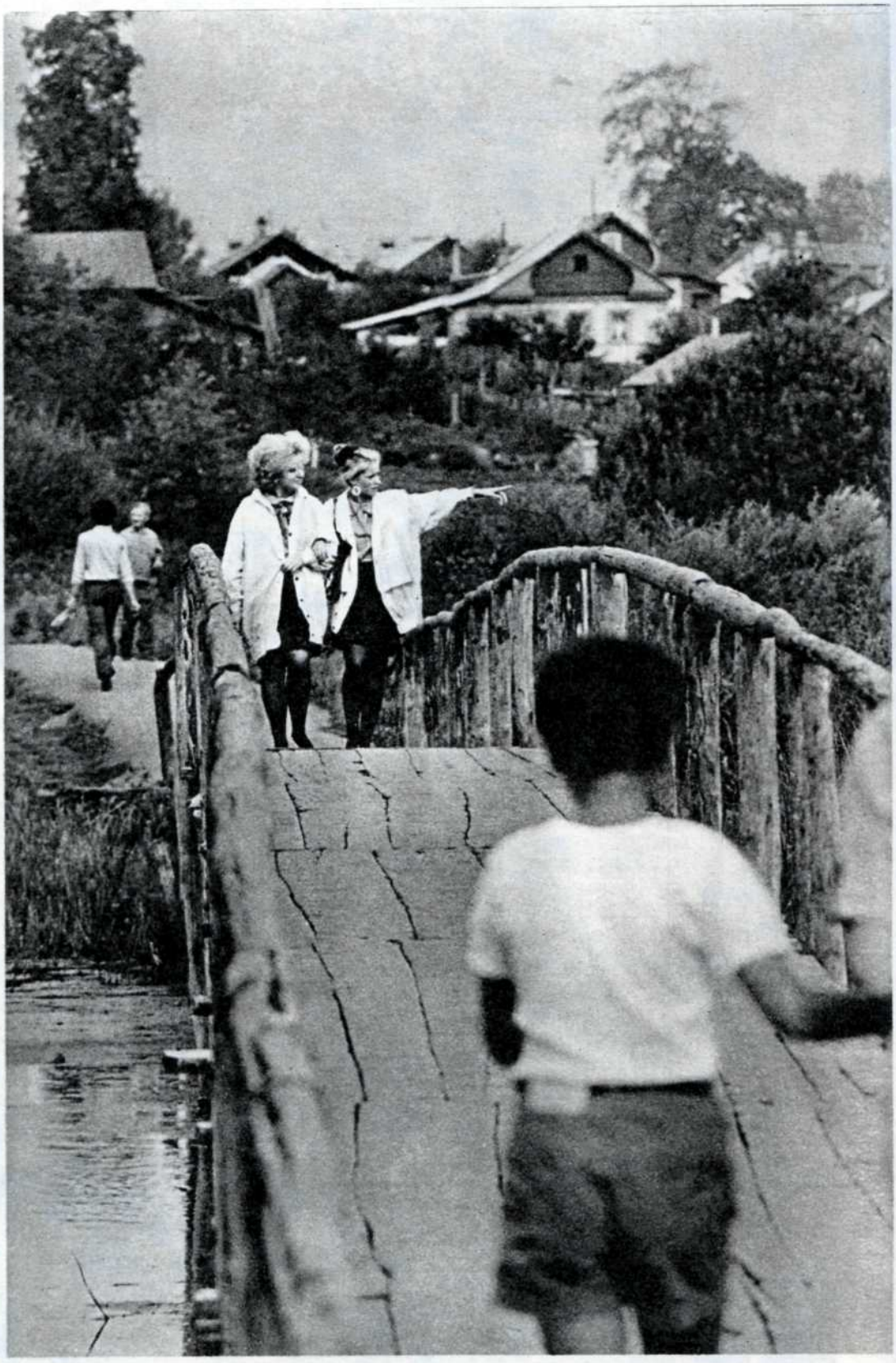
Всяк человек на Руси свят, ибо свята она сама. Жизнь неправедная, жестокая исковеркала судьбу страны, а с нею и многих из нас. Однако живы мы все надеждой на неминуемое Возрождение.

Потому что дальше так жить нельзя.

Александр Тягны-Рядно отнюдь не обвинитель. В его взгляде можно увидеть скорее боль. Потому появляется так много вопросов. Они возникают от сочувствия и сопереживания, то есть камера фотографа здесь не бесстрастный отражатель окружающей действительности, но продолжение души.

Вот так и получилось: «репортаж из глубинки» оказался репортажем из глубины — или, если угодно,— в глубину. Потому что глубина должна быть в нас самих.

И глядя на фотографии Александра Тягны-Рядно, мы видим не только то, что увидел он, а еще и себя. «И нам сочувствие дается, как нам дается благодать...»



МОЛОДОСТЬ СТАРОЙ ШУИ

КУЛЬТУРА И ТОРГОВЛЯ

СИСТЕМА СНАБЖЕНИЯ (МОСКВА, ГУМ)

Вячеслав Бобков **Снимая природу**

Давно собирался подготовить фотоматериал о сайгаках, о том, как они живут в природе, как ведутся за ними научные наблюдения. Так вышло, что в апреле прошлого года редакция нового экологического журнала «Экое» предложила мне поехать в командировку в Калмыкию, на Маныч. Это — система проток и озер в бескрайней степи. Когда ехал, думал: вот и разведаю, когда, где, в каких условиях лучше фотографировать сайгаков. А если повезет, может быть, сумею и снять какие-нибудь эпизоды из жизни антилоп. Так оно и вышло, хотя для того, чтобы завершить тему, пришлось еще раз съездить в Калмыкию, в мае. В работе мне очень помогали сотрудники Госохотоинспекции автономной республики из Элисты и охотоведы из Яшалтинского и Ики-Бурульского районов.

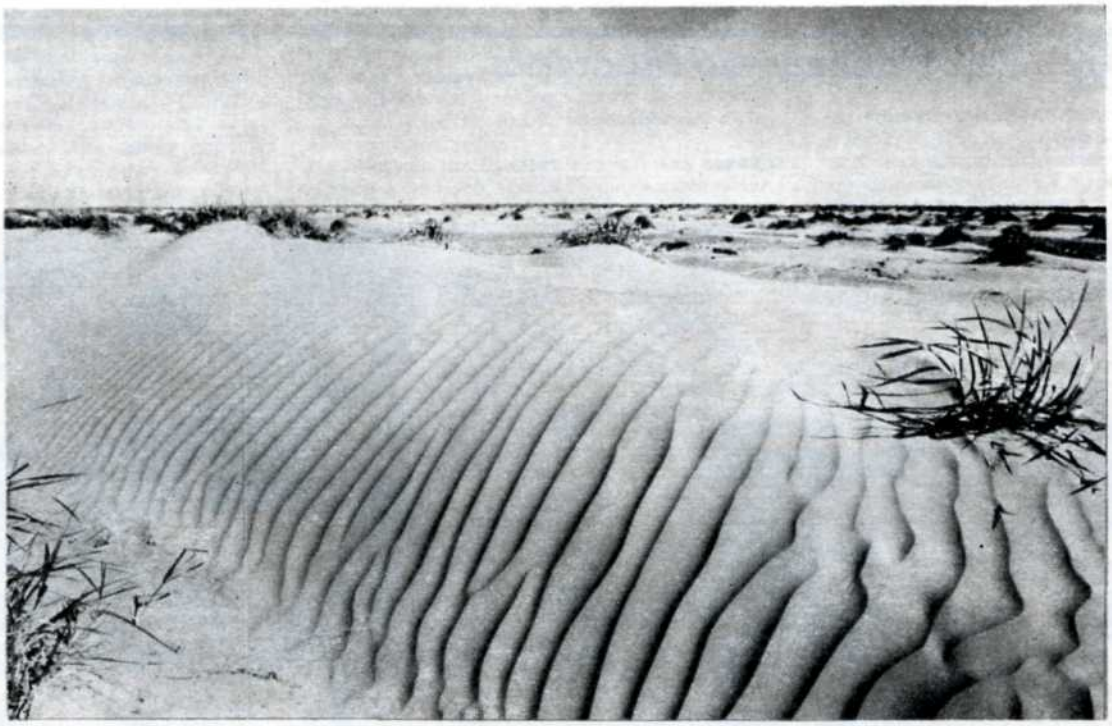
Все пять фотографий, отобранных редакцией «Советского фото», сняты во время первой, апрельской, поездки. Следует заметить — фотографировать животных в природных условиях несравненно труднее, чем, скажем, охотиться. Сайгаки пугливы, осторожны, а весной, перед тем как появиться малышам,— особенно. Чтобы снять стадо бегущих антилоп, недостаточно иметь при себе длиннофокусный объектив. (Хотя бы и f—1000.) Нужно, используя естественные и рукотворные неровности степи, спрятаться так, чтобы антилопы заметили вас только тогда, когда резко изменить направление бега им уже не успеть. Мне повезло — я сделал несколько снимков.

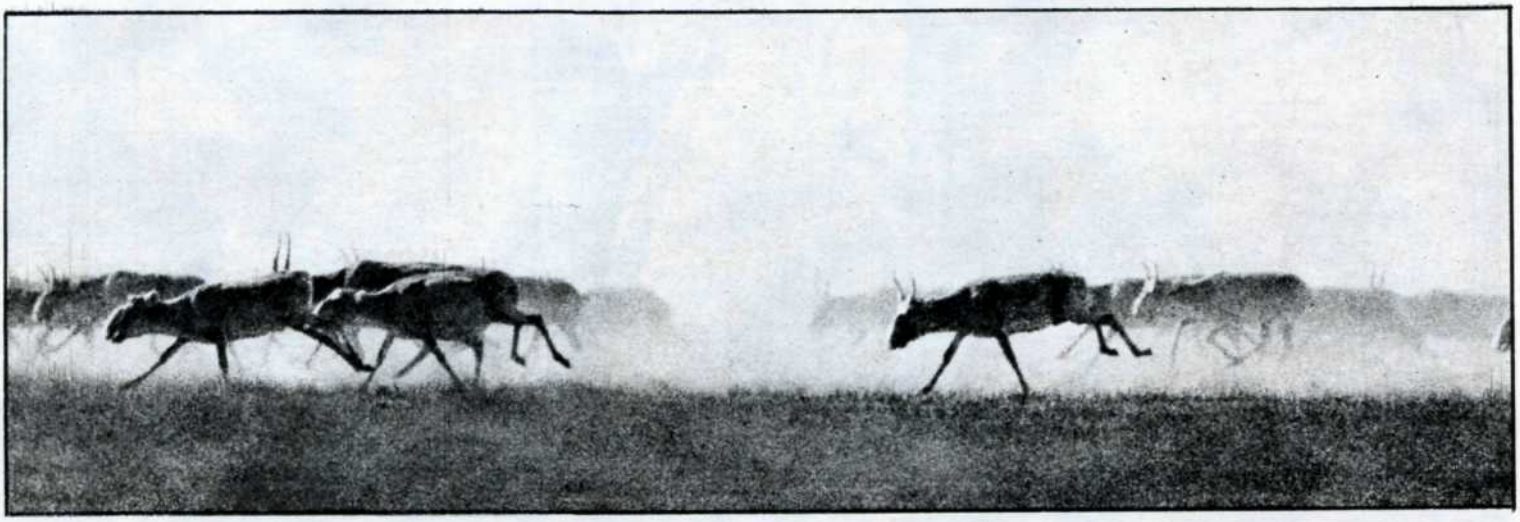
Сфотографировать спасающуюся от преследователей лисицу мне помог случай. Мы ехали через степь, и вдруг я заметил, как два огромных орла, поочередно пикируя, атакуют лисицу. Она увертывалась, бежала к норе. Подъезжая, мы отпугнули орлов — словом, спасли ее. Но теперь зверь со всех ног припустился от спасителей. Так как при переезде через шоссе Элиста — Яшкуль камень разбил лобовое стекло нашего УАЗа, мне удалось снять бешеный бег лисицы.

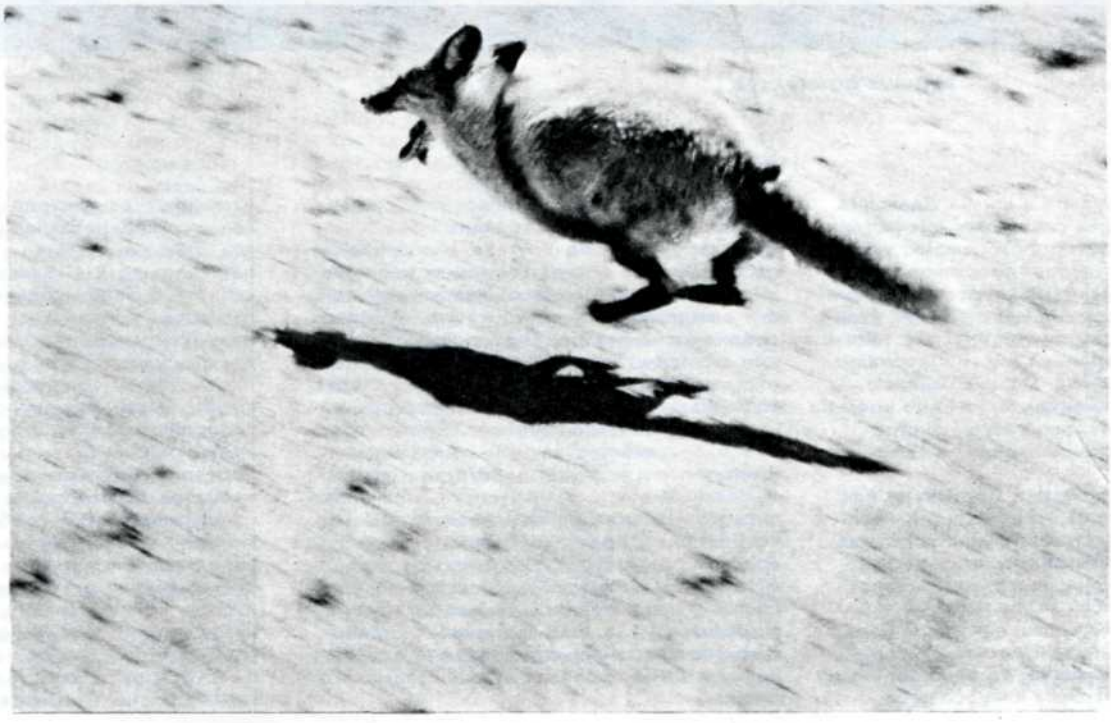
Необыкновенно красивых уток-пеганок я снимал, не таясь, прямо с подхода, но не делая резких движений. Хорошую службу мне сослужил объектив с фокусным расстоянием 1000 мм на опорном штативе.

ФОТО ВЯЧЕСЛАВА БОБКОВА

На ландшафтной фотографии — первая в Европе песчаная пустыня, которая возникла в прежде изобильной Калмыцкой степи. А единственный в этой подборке снимок, запечатлевший человека,— своего рода благодарность старшему охотоведу Ики-Бурульского района Петру Алексеевичу Репкину, который помог мне осуществить съемку птиц на Чограйском водохранилище.







Алексей Аджубей **Наследство Мастера**

А. С. ГАРАНИН НА ВЫСТАВКЕ СВОИХ ВОЕННЫХ ФОТОГРАФИЙ. ВИЛЬНЮС, 1986 г,

Не скажешь, что судьба и жизнь Анатолия Сергеевича Гаранина сложилась несчастливо. Признанный мастер фотографии, увенчанный немалым числом престижных наград фотографических конкурсов в стране и за рубежом, заслуженный работник культуры, можно сказать, живой классик. Таким знали Анатолия Гаранина многие журналисты, таким знал его и я. Познакомились мы с Анатолием Сергеевичем близко во время большого турне советских журналистов по странам Латинской Америки, в 1957 году.

В то время такие поездки были куда как редки, можно сказать, уникальны, и наша маленькая журналистская группа испытывала во время путешествия чувство нескрываемого профессионального, да и человеческого восторга. Все было внови — лица, пейзажи, города и дороги, музыка и речь, танцы и одежда, звезды на небе, непривычно яркие, мерцающие, странно зеленые на фоне черного бархата южного неба.

Сама наша поездка началась почти авантюрно, мы не имели въездных виз ни в одну страну, кроме Уругвая, и должны были хлопотать о соответствующих разрешениях уже из Монтевидео. Немалые сложности ожидали нас в пути. Кое-кто негласно следил за нашим перемещением по городам и весям. Тридцать три года назад неожиданное появление советских журналистов в Латинской Америке связывалось, конечно, с «кознями» Кремля, «происками» КГБ и бог знает с какими еще тайными агентурными заданиями, которые нам пытались приписывать. Из Аргентины мы добрались до Панамы, но там неожиданно нас лишили виз и практически продержали под арестом почти сутки. Выручило журналистское братство: о приезде советских журналистов узнали коллеги из местных газет, устроили шум и гам, добились от Министерства иностранных дел нашего освобождения и даже провезли вдоль Панамского канала.

Тяжелее всех приходилось Анатолию Сергеевичу. Его фотоаппараты воспринимались так, будто он держал в руках боевые гранаты, они-то и выдавали в нем «главного агента». В Панаме пленки у Гаранина были отобраны и засвечены, к немалому огорчению всей нашей группы. (Сказать по правде, ему удалось обмануть бдительность полицейских из американской зоны канала: вместо части экспонированных пленок он позволил засветить неотснятые.)
Импортной аппаратуры в то время у репортеров практически не водилось, а в поездку ее брать просто не рекомендовали из-за престижных соображений. Гаранин снимал нашими «Киевом» и «ФЭДом». Та же печаль относилась и к пленке — ее качество далеко отставало от мировых стандартов. И все же, когда мы вернулись из путешествия, съемка Гаранина по Латинской Америке была встречена среди профессионалов и любителей фотоискусства замечательно. Снимки его появились в жур

нале «Советский Союз», в других изданиях. В стране впервые увидели далекие земли, перенесенные к нам не только объективом, но и глазом Гаранина, его умом и сердцем. Уже тогда, во время первого близкого знакомства с Анатолием Сергеевичем, я обратил внимание на важную особенность его работы. Он не суетился. Он делал свое дело, совершенно не мешая другим. Так сложилась моя собственная журналистская судьба, что пришлось работать долгие годы со многими фотографами, среди которых было немало выдающихся мастеров своего дела. За два десятилетия службы в журнале я понял больше других «пишущих», как сложен труд наших коллег, как не только творчески, но даже физически тяжело их дело. Кофр на боку, непрерывные командировки, «верхние» и «нижние» точки съемок — и все пешком и на перекладных, без «горячего» на обед и ужин. Да еще чистое небрежение и барское невнимание хозяев объектов: «приехали тут какие-то снимальщики». В последние годы престиж нашей профессии вырос, а тогда, в середине пятидесятых, к журналистам, а тем более к фотографам, относились, мягко говоря, как к чему-то полуприличному, как некогда к бродячим актерам, которых можно обласкать, а можно и выставить за дверь.

Работа Анатолия Сергеевича в журнале «Советский Союз» тоже носила сугубо индивидуальный, только ему присущий характер. Много тем сделали мы вместе с Гараниным. Случались «проходные», но и те, что помнятся до сих пор тем особым «мигом удачи», тем «остановленным мгновеньем», которое во власти только большого мастера.

Беспощадно правдиво снимал капитан Гаранин войну. Его военные кадры обошли издания многих стран мира.

У Гаранина есть, конечно, прекрасные фоторабоы в цвете, но он не любил цветную пленку. Он был мастером черно-белого цвета. Не двух цветов — черного и белого, а всей гаммы тонов, полутонов, резких смен теней и полутеней, рождавших ощущение безграничных возможностей этих двух красок.

Получая задание, Анатолий Сергеевич молча выслушивал его, задавал несколько «наводящих» вопросов и удалялся из редакции. Приходил через несколько дней с кусочками бумаги, на которых для себя и для обсуждения с коллегами излагались взгляды на философию темы, ее сюжетные рамки, уточнялись смысловые детали. Нет, это не было «постановкой» темы, придумыванием мизансцен и, тем более, расписанием поведения будущих героев съемки. Он не возил с собой в командировки, как некоторые наши коллеги, запасных галстуков, шляп, модных кепи и темных очков в роговой оправе, дабы придать «цивилизованный» вид героям съемок, Обговорив задание, Гаранин вновь пропадал на несколько недель. Он, конечно, мог выполнить и экстренное задание редакции, но всласть работал долго. Ответственный секретарь журнала сердился, клял его медлительность, но после показа темы мгновенно «откипал» и, потирая руки, произносил: «Что ни говори, а Гаранин — великий мастер». Виктор Николаевич Благодетелев умел ценить работы фотографов журнала.

Я знал, как и что снимает Анатолий Сергеевич не только для журнала, а и для себя, точнее сказать, для собственного удовольствия, не ставя перед собой никаких сиюминутных целей, не связывая труд с непременной возможностью публикации, как бы впрок, в свое собственное досье, в ту кладовую, из которой, он в это верил, когда-нибудь сложится картина времени. Времени, в которое мы жили.

Как и всякий высококлассный профессионал, Анатолий Сергеевич мог да и любил снимать все. Но в глубине души, • том, что составляло его главную привязанность, он оставался верным своей любви — музыке, театру, людям искусства, духовному миру человека творческого труда. Думаю, что в этой сфере Гаранин не только уникальный, но еще и неузнанный, нераскрытый для зрителей мастер.

Помню, как поразилась знаменитая певица Ирина Архипова, когда Гаранин показывал ей большую серию снимков, включавшую в себя репетиции, спектакли, мир домашних забот актрисы, друзей, пришедших на вечерние посиделки к ней в гости. Она была смущена этим взглядом со стороны, в котором раскрывалась ее суть, казавшаяся ей потаенной, невидимой, сугубо личной, а вот ведь подмеченной и отраженной совсем посторонним человеком. Гаранин обладал этим завидным умением схватывать сущность натуры человека, угадывать его внутренний мир. Помню, как обидела Архипова Анатолия Сергеевича, простодушно попросив на память хотя бы одну карточку. Гаранин нахмурился и твердо отказал. Он почувствовал в просьбе некий элемент небрежения к своей работе.

Он, кстати, знал цену своего труда. Это только поднимало его в моих глазах. Я вовсе не считал это ни зазнайством, ни жадностью, а скорее защитой профессии, к которой даже воспитанные люди относились подчас как к чему-то не слишком обременительному: подумаешь, нажал кнопку и вылетела птичка. С каждой птичкой улетала часть души мастера. Быть может, это не осознала Архипова.

Думаю, что вряд ли кто сравнится с Гараниным в объемности, многоплановости таких тем, как «Театр Юрия Любимова», «Мастера театра «Современник», в особенности с циклом «Консерватория». Гаранин не просто любил музыку, он ее хорошо знал, не пропускал ни одного серьезного концерта, и потому его съемка в консерватории являет собой историю русского и советского музыкального исполнительского искусства. Должен произнести и назидательные фразы для молодых фотографов. И в музыке, и в театре Анатолий Сергеевич отыскивал не только объекты для работы, не просто занимался фиксированием процессов творчества. Он становился соучастником творчества актеров, певцов, дирижеров, исполнителей, ибо основывал свой личный профессиональный интерес на глубоком знании предмета. Снимая дирижера Евгения Светланова, ему не надо было переспрашивать, чью музыку тот дирижирует — Чайковского или Шостаковича, Вагнера или Моцарта, он знал все это хорошо и фундаментально. С ним мог легко и с интересом объясняться и крупный актер, и певец, и режиссер. Разговор они вели на равных, отсюда удачи в фотографических работах Гаранина. Видя человека с фотоаппаратом у кромки сцены, мастера не испытывали раздражения, он не мешал им ни своим щелканьем, ни своими передвижениями, они понимали, что это работа их коллеги.

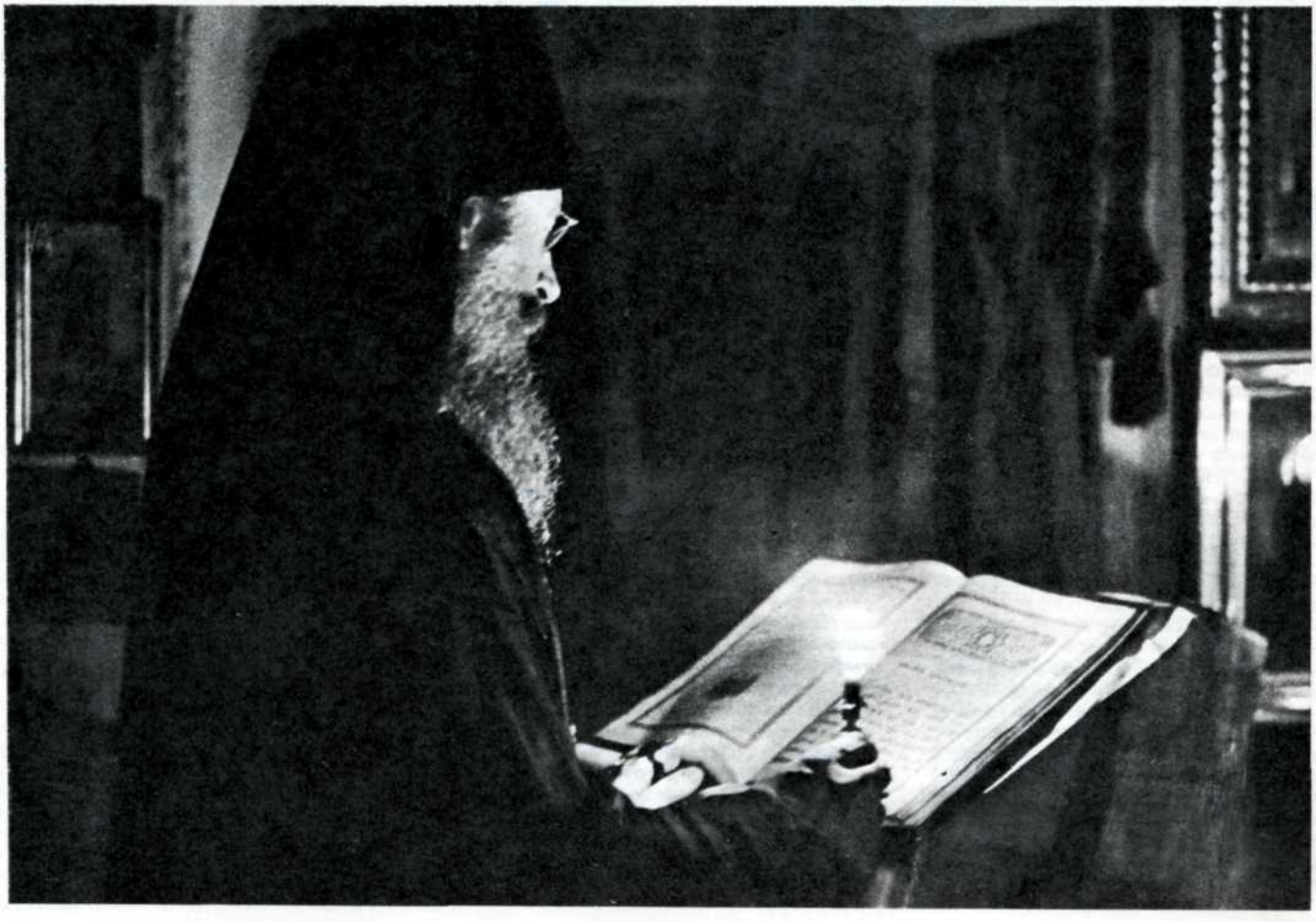
Я начал с того, что назвал Анатолия Сергеевича счастливым человеком. Это верно с той поправкой, какую каждый из нас способен отнести к себе самому, если не отбрасывать с порога всего, что удалось сделать и как-то себя выразить. Но было ли и могло ли быть это полным счастьем? Возможно ли испытать высокое чувство удовлетворения, если в глубине души осознаешь, а теперь и знаешь, каким нелепостям отдавались годы жизни и службы, какой долгой и мучительной оказалась дорога к осознанию собственных ошибок, какой трагический надлом приготовлен моему поколению на последнем жизненном перегоне. XX съезд партии мы восприняли как всесокрушающий прорыв к правде, достоинству, свободе самовыражения, но очень скоро все вернулось на круги своя. Дети XX съезда стали уже его дедами и так и остались, если не потерянным, то, во всяком случае, невостребованным поколением. В той или иной степени это относится и к Анатолию Сергеевичу. Я знаю, как тяжко переносил он гонения на своих друзей в мире искусств, как боялся даже разговоров о том, что он располагает уникальными фотографическими работами о многих диссидентах. Даже после 1985 года в Гаранине, как и во многих других, стойко держался запас унижающего личность страха, на фундаменте которого до сих пор выстраивается наша рискованная и трудная жизнь.

Много раз я говорил Анатолию Сергеевичу, что пришла пора открыть его архивы, что в них нет ничего опасного, а только правда, такая нужная нам всем и такая спасительная для возрождения морали и нравственности в обществе. Гаранин отмалчивался, потом переходил на шепот, рассказывал мне о том, что и где он слышал, как и кто говорил о тех или иных публикациях. Кому что нравилось или не нравилось. Пыл мой спадал, и я оставлял тему об издании тех его работ, которые велись не по заказам журнала «Советский Союз» под редакцией Николая Грибачева. Я сам служил в этом журнале и мог бы потребовать смелости от себя самого.

Смерть отобрала у Анатолия Сергеевича право на полное счастье. Я шел за его гробом по дорожке Ваганьковского кладбища, слушал, как чистая мелодия обряда отпевания плывет вместе с похоронной процессией, свербящие звуки негромкой музыки печалили куда сильнее стандартных духовых маршей. Я думал о том, что через сорок дней душа покойного покинет безжизненное тело и устремится ввысь к вечной благодати. Но так ли уж это спасительно? Если следовать вере в ад и рай, уготованные всем оканчивающим жизненную дорогу, не станет ли в аду так тесно, как некогда в наших коммунальных квартирах? Понадеемся на милость божью!

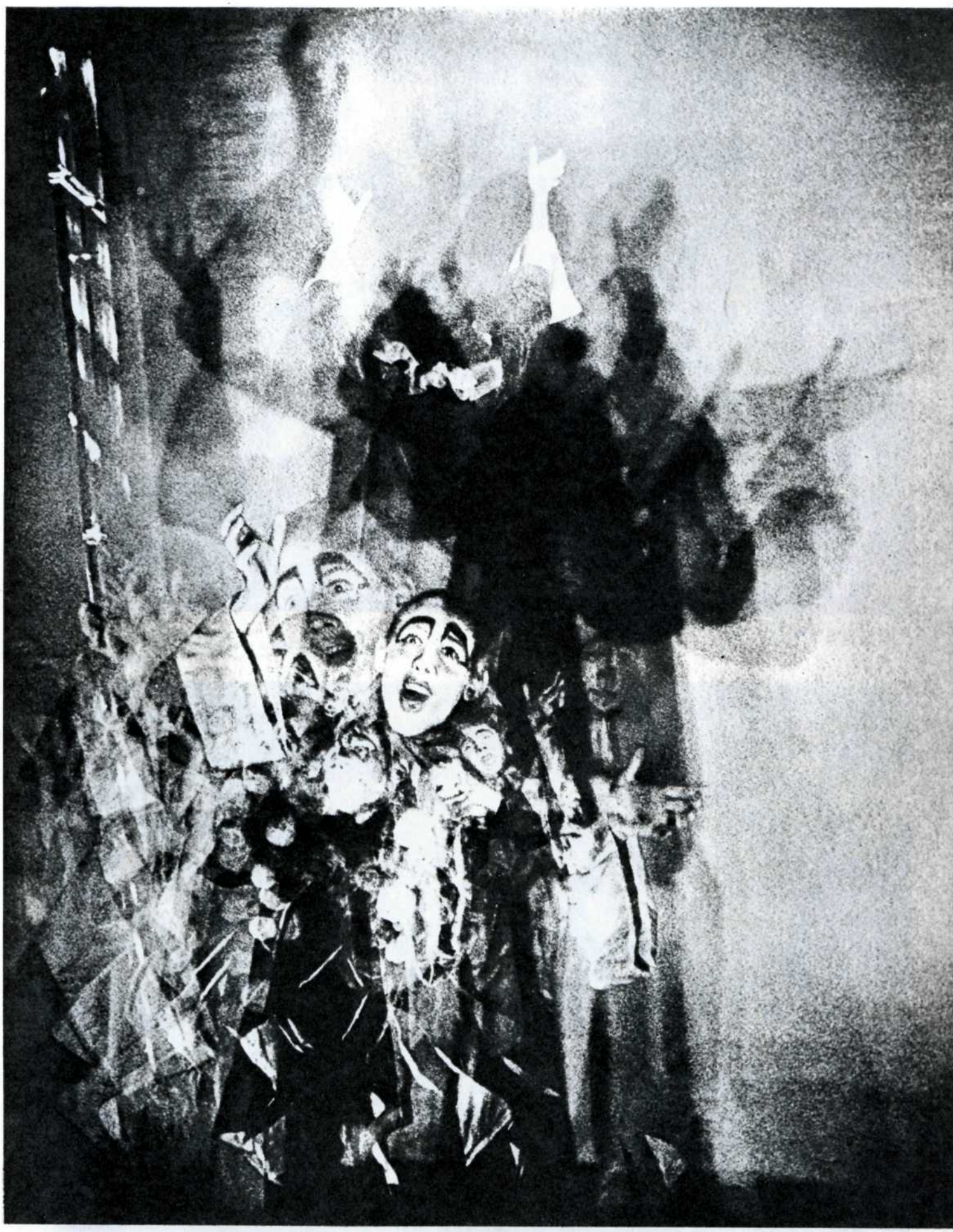
Но на наших наследников, наших детей главная надежда. Опыт отцов не может пройти для них бесследно. Как не могут остаться невостребованными работы Анатолия Сергеевича. Один из его сыновей, Алексей — журналист, выпускает журнал «Эхо планеты», другой, Никита — поэт. В их руках те тысячи снимков, которые, будем надеяться, увидят свет. Будущее возникает из прошлого. Каким бы тяжелым, трагическим оно ни было, без правды об этом прошлом не сможет состояться и правда будущего.

ИЗ СЕРИИ «СВЯТО-ПАНТЕЛЕЙМОНОВ МОНАСТЫРЬ НА АФОНЕ»



ИГРАЕТ ГИДОН КРЕМЕР

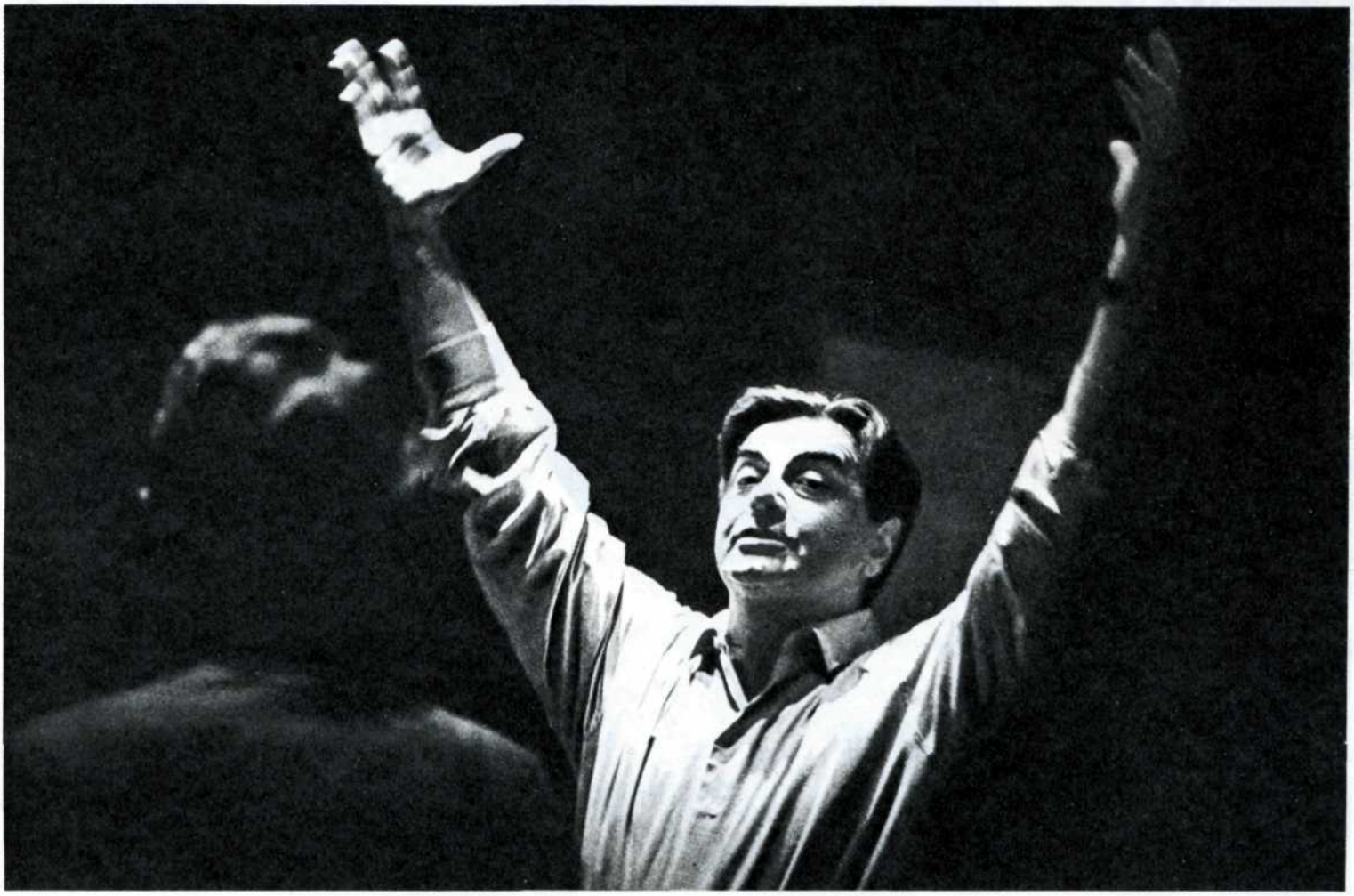
"АППАССИОНАТА"



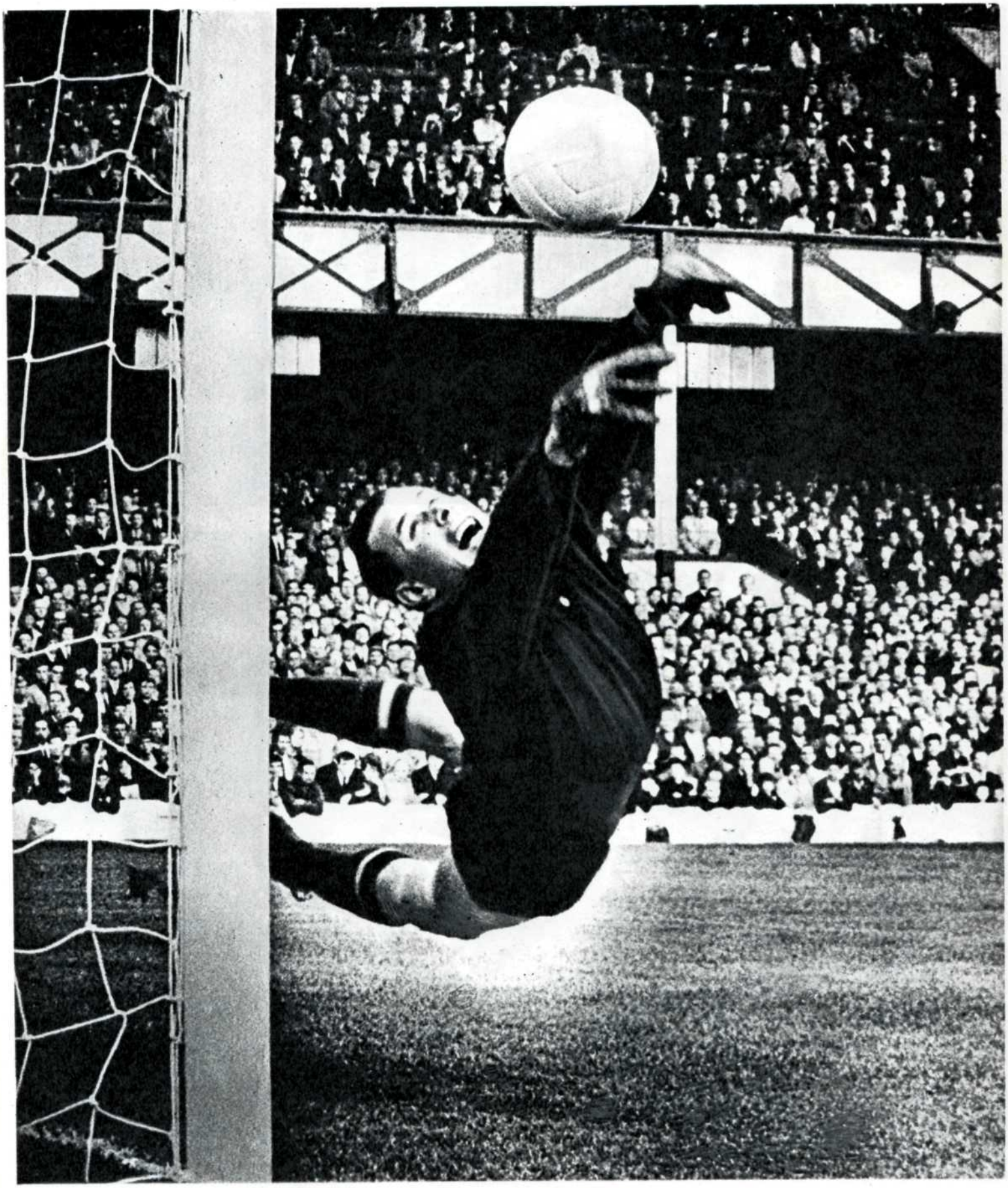
ИЗ СЕРИИ «ТЕАТР НА ТАГАНКЕ», **МЕЧУЩИЙСЯ ПЬЕРО**

РЕЖИССЕР ЮРИЙ ЛЮБИМОВ

ФОТО АНАТОЛИЯ ГАРАНИНА



Михаил Леонтьев **Жил вратарь...**



...Сергей Величкин пришел к нам • редакцию и принес большую съемку, герой которой — великий вратарь Лев Яшин.

(Необходимая справка об авторе-фотографе. Сергей по образованию музыкант, альтист. Закончил консерваторию. Служил в армии, в музыкальном ансамбле. После работал по специальности, а затем перешел в штат узбекского отделения ТАСС фотокорреспондентом. В 1987 году был признан лучшим тассовским репортером. Сейчас Сергей заканчивает факультет журналистики МГУ и собирается вернуться в Ташкент.)

Как состоялось знакомство Сергея Величкина с Львом Яшиным?

«Было задание от агентства печати «Новости» — сделать фотоочерк о знаменитом вратаре к его 60-летию. Позвонил, получил согласие (я, конечно, представлял, сколько репортеров обращались с подобной просьбой к нему за долгие годы футбольной жизни). Говорили часов пять. За жизнь, за футбол. Хотя, честно говоря, я никогда не был футбольным фанатом и не болел за какую-то конкретную команду. Но Яшина старался «не пропускать» и игрой его просто восхищался.

В тот день не сделал ни одного кадра. Мне нужно было войти с ним в нормальный человеческий контакт. И он, на мое счастье, состоялся. Я стал часто бывать в этом доме.

А потом началась обычная репортерская рабочая съемка. Причем, за очень редким исключением, непостановочная. Яшин дома, на даче, с женой, детьми, внучатами. В той жизни, которая неведома почитателям его таланта А то ведь у нас впечатление такое, что Яшин, Пеле, Эйсебио — «жители стадиона». И только. А Яшин, между прочим, еще и рыбалку любил.

Для меня эти «домашние» кадры не менее дороги, чем те, что сняты во время чествования Льва Ивановича С участием звезд мирового футбола на стадионе «Динамо».

Фотоочерк был сдан в АПН и «прошел» за рубежом • нескольких изданиях». Обычно на этом репортеры «ставят точку». Занимаются другими делами, заботятся о новых заданиях.

Сергей же опять и опять приходил в «Яшинский дом» и беспрестанно снимал и снимал.

На какое-то время, отлучившись из Москвы и потом вернувшись, услышал он по радио, что Льву Ивановичу присвоили звание Героя Социалистического Труда. Позвонил, поздравил и, будучи приглашенным, поехал к

В ДЕНЬ ВРУЧЕНИЯ ЗВЕЗДЫ ГЕРОЯ

ФОТО СЕРГЕЯ ВЕЛИЧКИНА

нему домой. Там уже были и Озеров, и Симонян, и Хазанов, и множество друзей Яшина. Все ждали приезда высокого лица из Президиума Верховного Совета СССР, который должен был вручить Звезду Героя. Он запаздывал — дебаты на сессии. Потом сказали, что награждение откладывается, и почти все разошлись. Сергей остался. Через какое-то время вдруг приезжает Председатель Совета Национальностей Р. Нишанов, а затем и предусмотрительные телевизионщики. Награда была вручена— все это видели по программе «Время». Гости расходились. Медсестры делали процедуры. Жить оставалось Льву Ивановичу около недели.

Я спрашиваю Сергея: «Смогли бы вы сделать этот кадр — с медсестрами — в первый день вашего знакомства с Яшиным?»

Отвечает: «Не знаю».

Я ожидал услышать другое: «Не смог бы».

Но сказано было честно: «Не знаю».

Вечное проклятие фоторепортерской профессии — не знаю. Пишущему журналисту обойти этот риф все-таки легче. Снимающему — куда как сложнее.

Последняя съемка была на стадионе «Динамо». Прощание перед похоронами.

Впервые в истории советского спорта вот так провожали человека..

Что лично мне <как собеседнику репортера Сергея Величкина дорого в его фотографической работе? Сказал: работе — и запнулся.

Конечно, работа. Но — и это, может быть, главное — что-то еще.

Здесь всего лишь на одном снимке (из архива Яшина) перед нами — голкипер. Прославившийся тем, что он был вратарь, не только защищавший («часовым ты поставлен»), но и атакующий. Вратарь в команде, а не отдельно от нее.

Снимал Сергей Величкин просто Льва Ивановича. Всеми узнаваемого, знаменитого. Снимал по-человечески просто. С любовью.

ПРОЩАНИЕ НА СТАДИОНЕ И ПОХОРОНЫ НА ВАГАНЬКОВСКОМ КЛАДБИЩЕ

Дагеровские чтения

150-летие изобретения светописи, отпразднованное благодарным человечеством, ознаменовалось решительными сдвигами фотографического сознания. Прошли учредительные конференции и съезды Всесоюзного, Московского и ряда республиканских Союзов фотохудожников, состоялись многочисленные, приуроченные к юбилею фотовыставки, фотолюбители и фотоклубы объединились в Фотографическую ассоциацию СССР. Возникла конкуренция между пресс-фотографиями, предпринимаются попытки создания независимых фотоагентств, а «неангажированные фотохудожники» имеют спрос в престижных галереях за рубежом.

Появляются независимые выставочные залы, фотоменеджеры и внутри нашей страны, по столицам и провинциям двинулись первые сенсационные выставки, а в университетах о фотографии заговорили без пренебрежительного сочувствия. Все это дает надежду на развитие критической и фотоведческой мысли.

Так, в течение Двух дней проходила приуроченная к официальной дате рождения фотографии научная конференция «Дагеровские чтения», организованная секцией теории, истории и критики Союза фотохудожников Москвы. Председатель секции, секретарь Союза фотохудожников СССР В. Стигнеев, открывая чтения, изложил основной принцип этого многообещающего форума фотоведческой мысли: «В основу чтений положены два условия: новизна и актуальность каждого выступления. Доклад будет как бы заявкой на пусть маленькое, но открытие в своей области. И, кроме того, его положения излагаются публично впервые».

По ряду причин не смогли приехать приглашенные на чтения коллеги из Болгарии, Польши, Чехословакии, так что в результате участники представляли внутрисоюзную географию. Тематический же спектр конференции явствовал из ее программы. Пересказать содержание докладов в короткой информационной заметке затруднительно, остается лишь назвать их и очертить проблематику каждого.

День первый. В. Стигнеев в докладе «Фотография и проблемы изобразительного словаря» рассмотрел соотношение фотографического высказывания-снимка (или серии снимков) и принятого автором словаря из слов-предметов.

М. Ямпольский прочитал доклад «Об индексальности фотографического изображения», затронув проблему неоднозначности причинно-следственной связи предкамерной реальности и реальности фотографической.

Доклад А. Раппапорта «Видение и фотография» вызвал оживленную реакцию аудитории ввиду актуальности вопросов формирования видения как важнейшей компоненты фотографического сознания.

Не менее актуальной явилась тема расширения границ восприятия и применения фотографии в областях пространственной пластики, графики и дизайна, изложенная А. Лаврентьевым, который иллюстрировал выдвинутые положения примерами из отечественной, зарубежной и собственной практики.

Доклад А. Левитского «Феномен соцарта в советской фотографической культуре» вызвал дискуссию среди участников и гостей конференции, продолженную на следующий день.

День второй. Он начался выступлением А. Фомина с докладом «Фотография и фальсификация истории», поводом для которого послужил ретроспективный материал фотовыставки в Манеже.

Выступление А. Стигалева «Трюковая съемка в ранней массовой фотографии и большое искусство» поставило проблему взаимоотношения между наивностью фотобалагана и метафизикой живописного авангарда начала века.

Бедственному положению с подготовкой будущих деятелей фотокультуры в высшей школе посвятил свой доклад Б. Черняков, отталкиваясь от, казалось бы, вполне академической темы «Два направления в фотографических исследованиях на кафедрах журналистики в университетах страны».

Полемически был построен доклад Г. Колосова «Документальный подход как основное препятствие к пониманию фотографической формы». Он предложил новый поворот векового спора о соотношении документального и художественного в фотографии.

Ироническое действо в театре, психологических ролей-масок фотохудожника, фотолюбителя, критика, искусствоведа, за которыми проглядывали реальные лица деятелей нашей фотографии, развернул С. Дауговиш в прочитанном им эссе «Хомо фотографикус».

И, наконец, конференция утвердила программу и структуру фотографического тома «Русской энциклопедии» и одобрила проект письма с заявкой на коллективное участие в работе над этим изданием.

«Дагеровские чтения» будут проходить ежегодно и всегда начинаться в один и тот же день — 7 января, который фотографы всего мира давно почитают днем рождения светописи. А доклады первых чтений, хочется надеяться, будут изданы в виде сборника.

А. ЛЕВИТСКИЙ,
секретарь комитета
«Дагеровских чтений»

Олег Белоусов **Откровения**

Биография моя обычна: родился двадцать пять лет назад в небольшом курортном городке, закончил среднюю школу. Поступив в Московский лесотехнический институт, наматывал в летние практики километры дорог и троп по лесам. Было много времени подумать, задаться вопросами: кто ты? Зачем пришел в этот мир? А вокруг были мертвые деревни, забытая национальная самобытность — документы эпохи заснувшего разума и потерянной совести. Благодаря верным спутникам началось мое возрождение. Друзья стали и первыми зрителями, и критиками моих слайдов, снимать которые я начал еще в школе, но целенаправленно — лишь к концу учебы в институте. Вокруг меня в студенческом общежитии жили и творили талантливые люди: самодеятельные художники, актеры, музыканты, поэты — такая вот творческая братия собралась в стенах «лесного вуза». Наверное, все вместе мы были счастливы. Но неотвратимо приближалось «распределение». Разбросало нас по всему Союзу... Меня занесло в радиационный Гомель, где пошла серая жизнь, унылая работа, безденежье, бездомность. Спасали меня в эти дни и месяцы безвременья только фотокамера и письма близких.

Спустя какое-то время обрел душевное равновесие — новые знакомства, поиск единомышленников в НФК «Полесье», создание семьи, работа и гора прежних проблем.

И все-таки поездки в Москву и встречи с друзьями остаются тем глотком свежего воздуха, который питает мои творческие силы, рождает замыслы, вселяет надежду, что твои поиски и находки кому-то небезынтересны.

Я думаю, каждый человек имеет право оставить след на земле, ибо каждый вновь родившийся имеет право на родословную. Дневники, письма, фотографии родителей составляют ту связь времен и поколений, в которой мы так нуждаемся сегодня. В такой родословной нуждается не только человек, но и страна, нация.

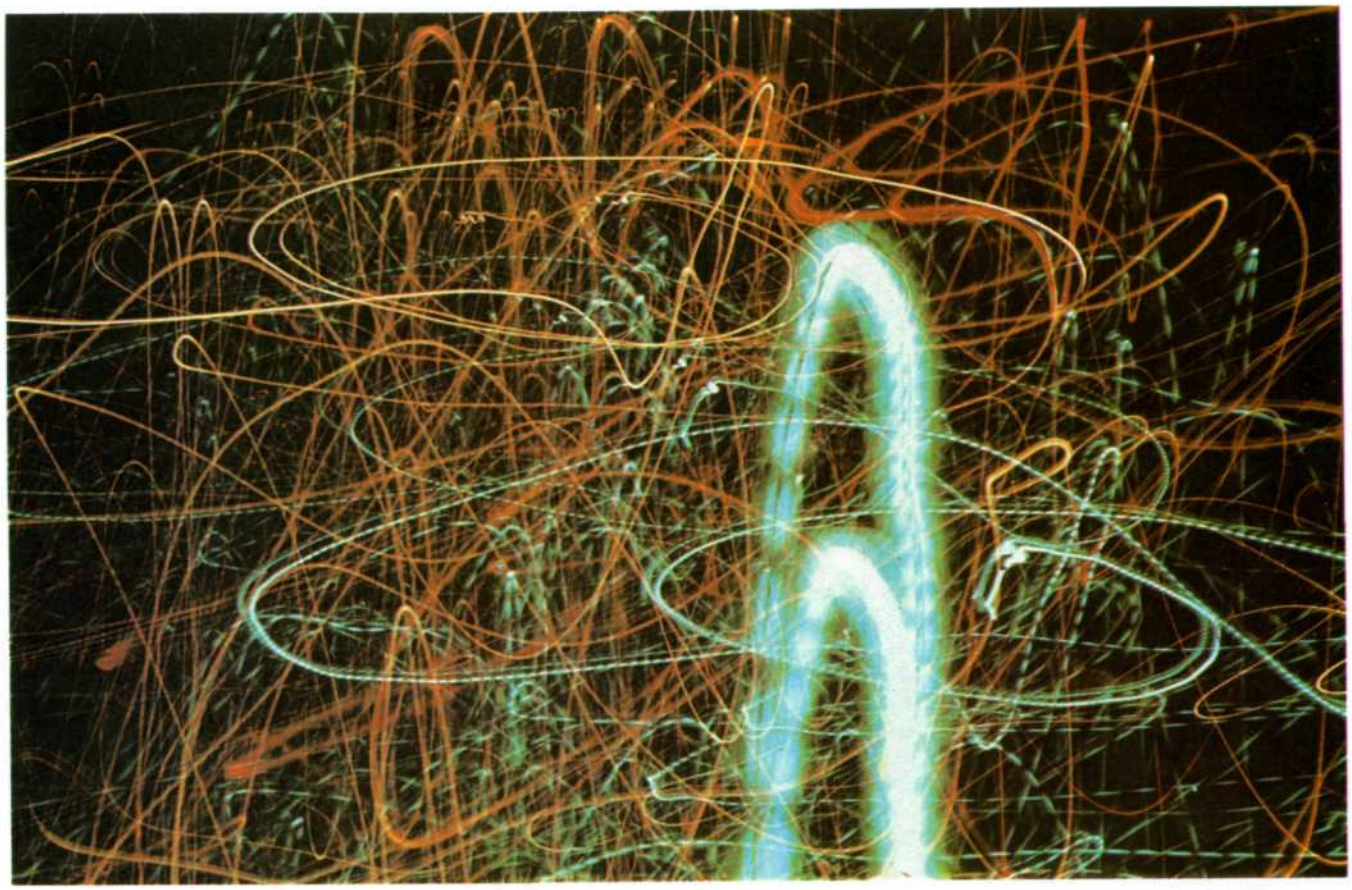
К великому сожалению, я плохо знаю своих предков. Поэтому хочу оставить своей дочери частицу знания о роде, о семье — чем жили, о чем мечтали. После себя хочу оставить все, что могу, о чем думаю. Да, и слайды тоже. Говоря о слайдах, я определил для себя три вводные — цвет, форма, объективная реальность. Постановочный кадр — это новая, созданная художником реальность. Такие кадры мне пока не удаются. В душе я репортер, созерцатель, бродяга, поэтому снимаю чаще «объективную реальность» — созданное природой, человеком или случаем. Моим идеалом в цветной фотографии, идеалом чистоты и духовности стали случайно встреченные в английском календаре снимки Дэвида Хамильтона. Привлекает меня союз искусств: снимок — музыка — литература. Реализовать же себя в более-менее приличном слайд-фильме пока не удавалось.

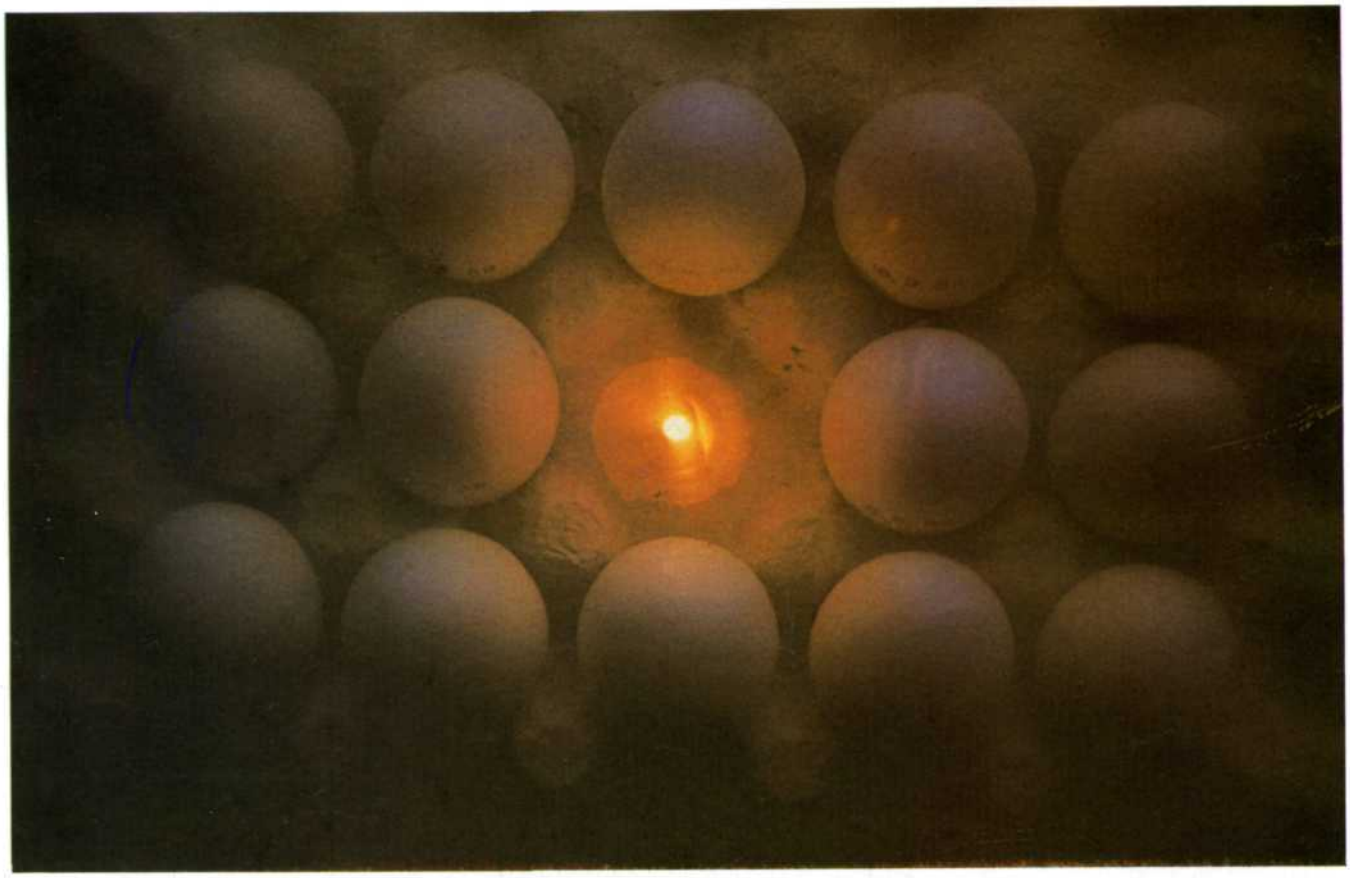
Во время поиска и съемки определяющим для меня является «цветность» объекта. Я чувствую «свой» кадр, мимо которого стараюсь не проходить, так как встречается такой кадр не часто, и если не снял — это уже потеря.

Помимо многочисленных проблем технического порядка — пленка (выбор невелик— UT-21 и UT-18), химикаты (использую «Реахром»), оптика, есть, на мой взгляд, немаловажная проблема «выхода продукции». Экспонировать слайд, • отличие от фотографии, чрезвычайно хлопотно, к тому же он недолговечен. Полиграфическая база не может удовлетворить минимальных запросов, фотографический журнал — всего один. Выход, на мой взгляд, может заключаться в создании новых структур сотрудничества Восток — Запад. Используя полиграфическую базу Запада, Восток может компенсировать валютные затраты долей тиража, оставляя его западному читателю (например, издавая «Русский фотографический журнал»). При условии, конечно, если Запад будет заинтересован в русской фотографии. Когда-нибудь, надеюсь, тоже издам свой журнал. Наверное, я просто мечтатель, ведь у моей семьи нет даже крыши над головой.

Руки мои — крылья мои.
Ветер рвет жесткие перья.
Я расправил их над
горизонтом.

ФОТО ОЛЕГА БЕЛОУСОВА





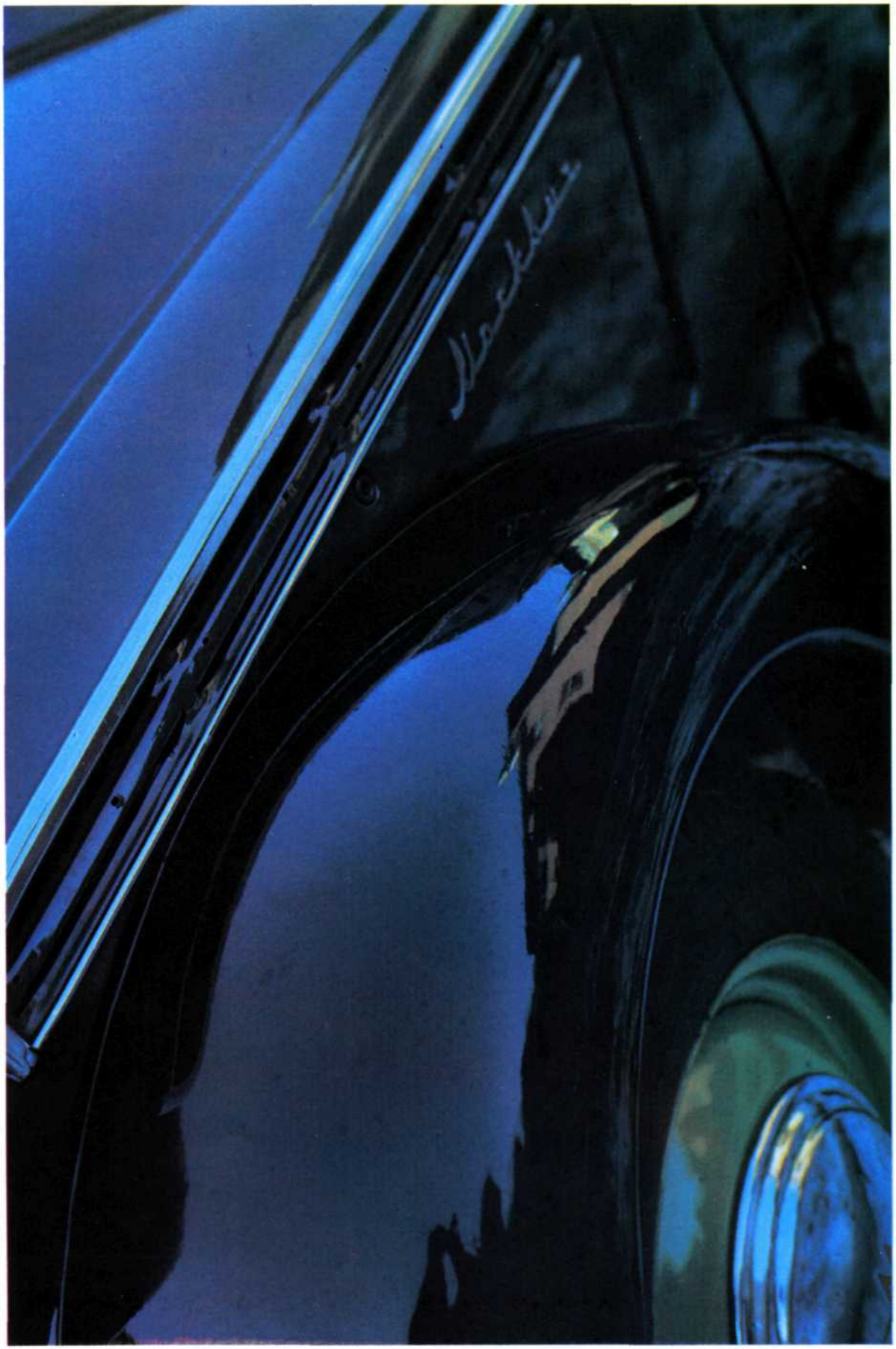


ФОТО ОЛЕГА БЕЛОУСОВА

«Ландшафты СССР»

Завершился Всесоюзный фотоконкурс «Ландшафты СССР», объявленный фирмой «Овескон» (ФРГ) и издательством «Плакат» (ныне «Панорама»). Для участия в нем приглашались профессиональные фотографы и фотолюбители, принимались черно-белые и цветные фотографии. Предлагалось зашифровать авторство всех работ. Это обеспечило полную объективность членов жюри при определении призеров.

Достаточно широкая пропаганда в средствах массовой информации, а также тематика и престижность конкурса способствовали привлечению значительного числа фотографов. Кроме того, большой интерес для фотомастеров представляли призы, учрежденные фирмой «Овескон», которая является самым крупным поставщиком профессионального оборудования для фотолабораторий и фотостудий в странах Восточной Европы. Итак, в творческом состязании приняли участие около 500 авторов, приславших свыше 3000 работ. Довольно обширна и география конкурса: РСФСР, Латвия, Эстония, Белоруссия, Украина, Молдавия, Грузия, Узбекистан, Таджикистан, а также Башкирия, Мордовия и Коми АССР.

В результате обсуждения жюри под председательством президента фирмы «Овескон» Х. Кране отметило двадцатью призами работы следующих фотомастеров:

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ:

Зиновий Шегельман (Могилев) — фотокамера «Лингоф Мастер Техника».

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ:

Константин Соловьев (Москва) — студиовспышка «Мультиблиц Министудио 402».

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ:

Олег Жуков (Тольятти) — вспышка «Метц Мекаблиц 45 ЦТ 5 НЦ».

ПООЩРИТЕЛЬНАЯ ПРЕМИЯ (фотоштатив):

Алексей Васильев (Москва)
Георгий Колосов (Москва)
Юрий Коровин (Москва)
Александр Лыскин (Москва)
Александр Осин (Горький)
Владимир Прошин (Дзержинск)

ПООЩРИТЕЛЬНАЯ ПРЕМИЯ (фотокофр):

Анатолий Юхтовский (Луцк)
Едыге Ниязов (Павлодар)
Олег Паршин (Магадан)
Татьяна Соломко (Череповец)
Леонид Стариков (Вологда)
Альберт Шарилов (Павлодар)
Зиновий Шегельман (Могилев)

ПООЩРИТЕЛЬНАЯ ПРЕМИЯ (книга о профессиональной фотографии):

Лев Ассанов (Монино)
Борис Дворный (Запорожье)
Сергей Неговелов (Дубна)
Александр Сигидин (Днепропетровск)
Сергей Шипулин (Пенза)

Лауреатами конкурса стали как признанные мастера, так и фотографы, чьи имена еще не известны специалистам. Если З. Шегельман — участник более 500 союзных и международных выставок и салонов, то Т. Соломко и А. Стариков заявили о себе впервые, но убедительно, продемонстрировав безукоризненность технического исполнения. Пример удачной работы с естественным светом показал К. Соловьев. Изысканностью и утонченностью привлекает цветная фотография О. Жукова, пронизанная нежным светом.

Призеры конкурса смело использовали различные приемы: вирирование, комбинированную печать, мягко рисующую оптику. Но главное, что отличает работы лауреатов,— это любовь к Родине, восхищение ее красотой, и печаль об утраченной красоте, и предостережение, и призыв сохранить нашу землю.

В издательстве «Панорама» прошла выставка лучших конкурсных работ.

Зиновия Шегельман
СУЗДАЛЬ

Едыге Ниязов **Метод—наблюдение**

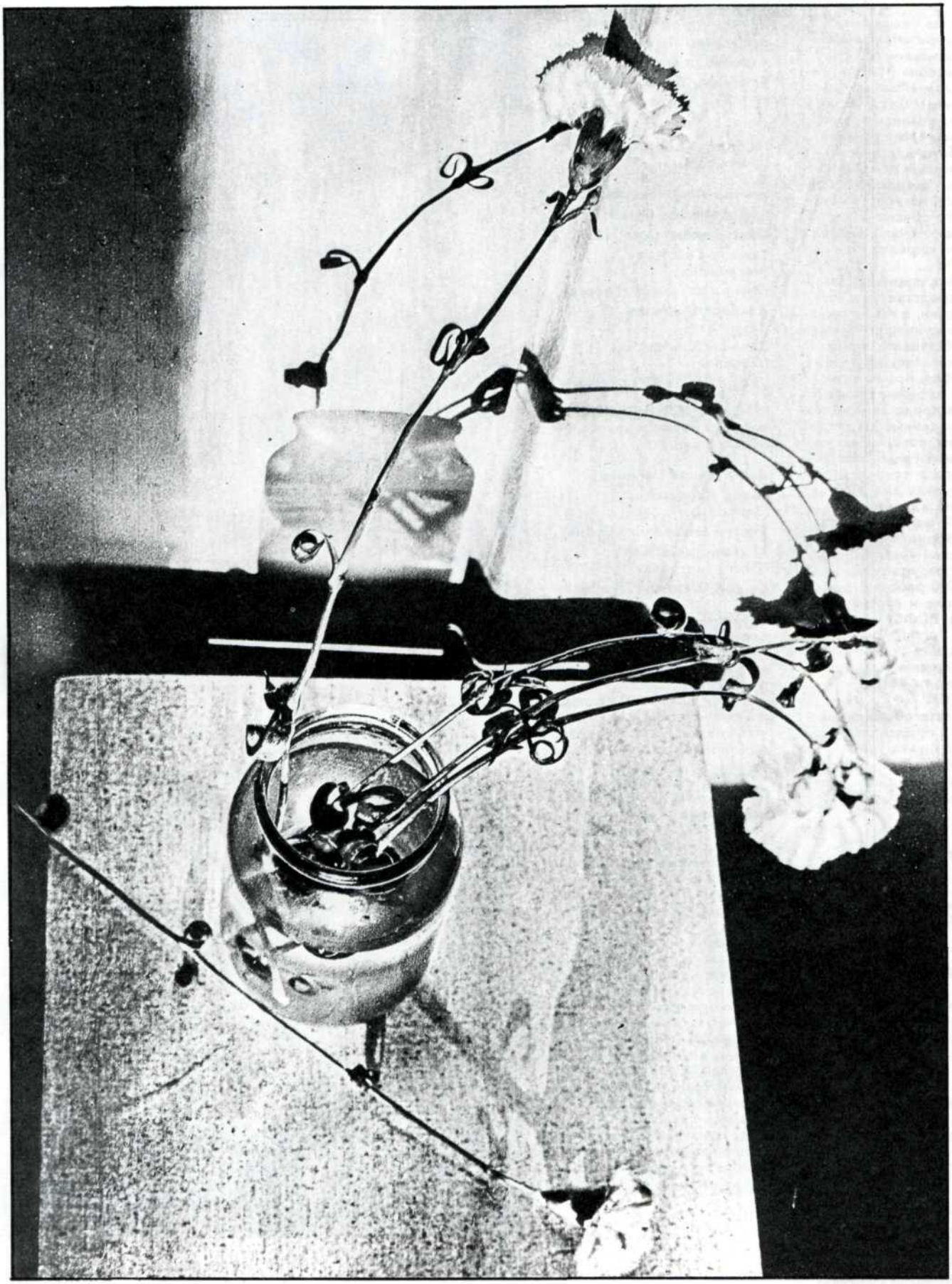
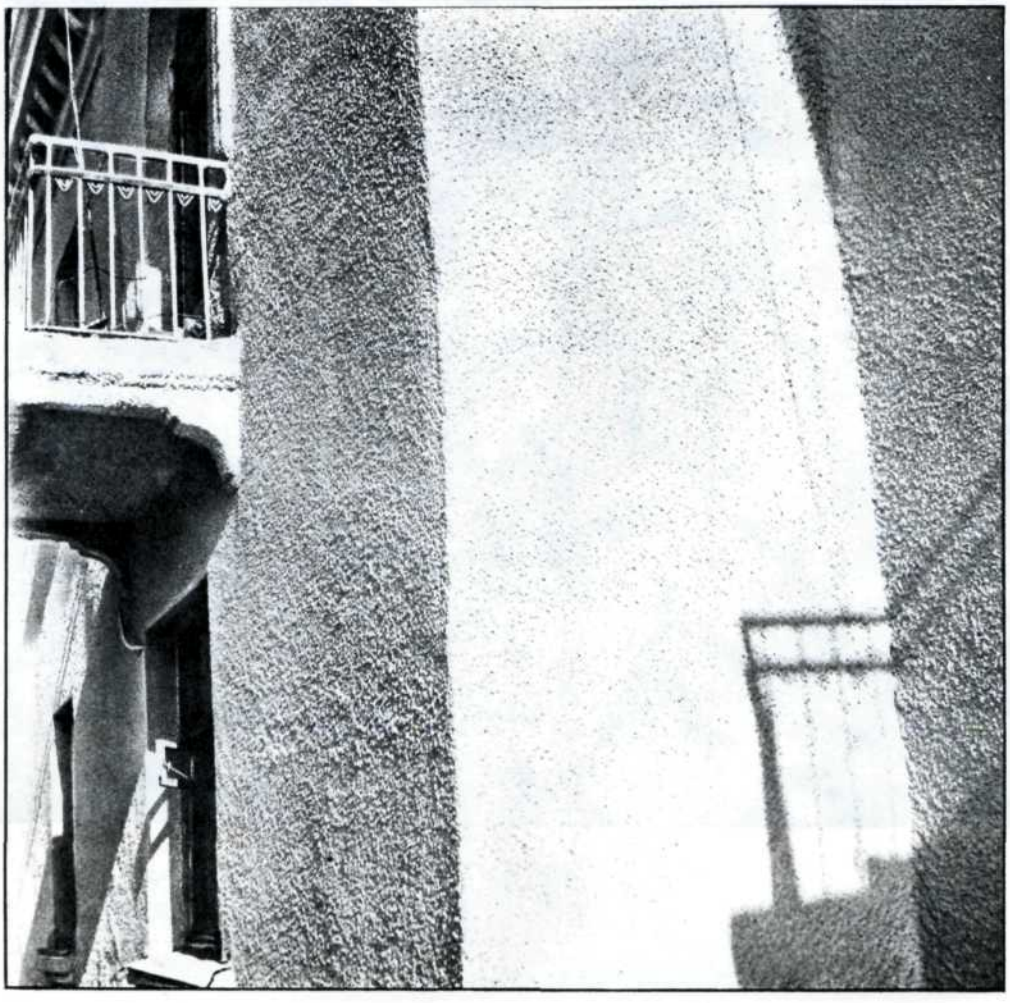


ФОТО РАМАЗАНА КОПЕЕВА



Натюрморт, или, как сейчас более модно называть его — предметный мир, снимают многие современные фотографы. Не ко всем, однако, приходит здесь успех, так как этот вид съемки требует от фотографа и вкуса, и общей культуры, и даже определенного темперамента и состояния души.

Как часто мы видим сухие, вымученные снимки этого жанра, на которых предметы не живут своей жизнью, а просто соседствуют друг с другом, непонятно по какой причине.

Автор представленных на страницах журнала снимков Рамазан Копеев, несмотря на свой сравнительно небольшой шестилетний фотографический стаж, выглядит фотографом довольно зрелым.

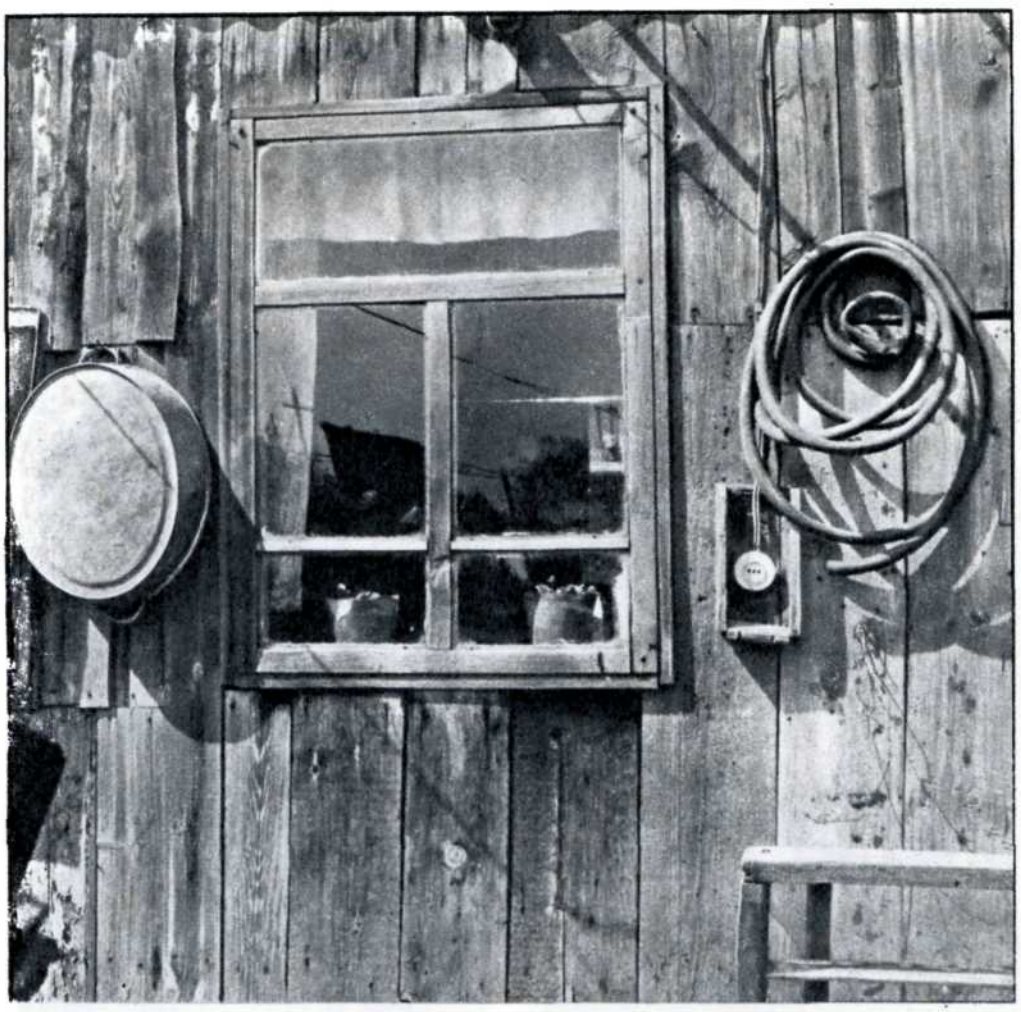
Он с явным удовольствием погружается в мир вещей, хорошо чувствует их природу и фактуру. Не случайно в авторской коллекции Рамазана Копеева жанр натюрморта занимает доминирующее положение. На его фотографиях все предметы находятся в гармонии, живут своей взаимосвязанной жизнью, которую автор как бы просто наблюдает. Режиссура этих снимков совсем не бросается в глаза, поскольку автор не реорганизует предметный мир по своему усмотрению, а лишь дает собственную трактовку протекающим в нем процессам. Это придает работам Рамазана Копеева удивительную естественность. Время в его фотографиях течет неспешно, чувствуется, что автор долго любовался предметами, а потом, не торопясь, со вкусом их снимал. Чувство композиции, хорошая передача фактуры и точно выбранная тональность отличают его лучшие работы.

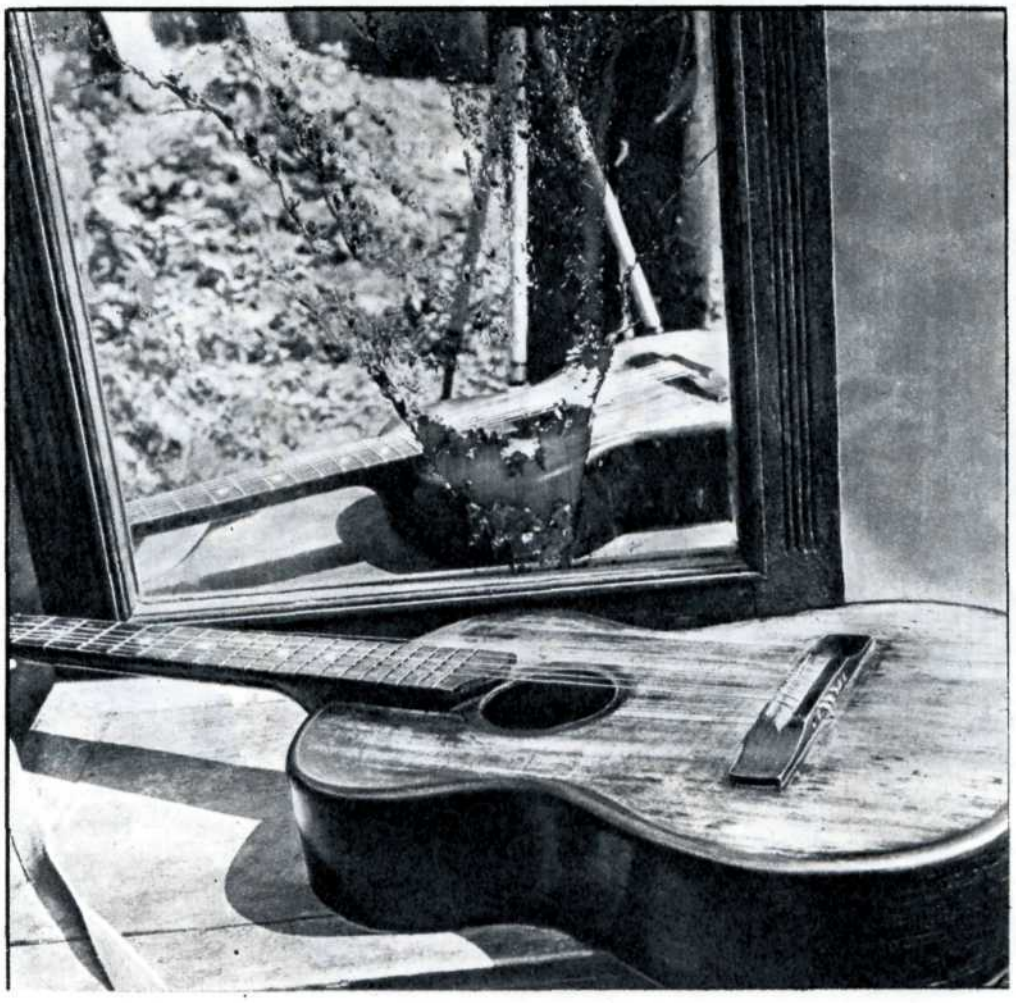
Взяв в руки фотоаппарат уже • довольно зрелом возрасте, Рамазан Копеев быстро прошел путь от неопытного новичка до фотографа, который умеет многое. И здесь, кроме врожденных данных, большое значение имела среда, в которой он формировался как художник.

В самом начале своей фотографической карьеры молодой автор попал в павлодарский народный фотоклуб «Орион», коллектив которого оказал большое влияние на его творческое становление, помог овладеть не только многими премудростями ремесла, но и основами подлинной фотографической культуры.

Это тот самый случай, когда точнее всего подходят слова: «Учитель, воспитай ученика!». Когда к нам в клуб пришел 25-летний помощник машиниста тепловоза со своими фотографиями, снятыми как бы через двой-

ФОТО РАМАЗАНА КОПЕЕВА





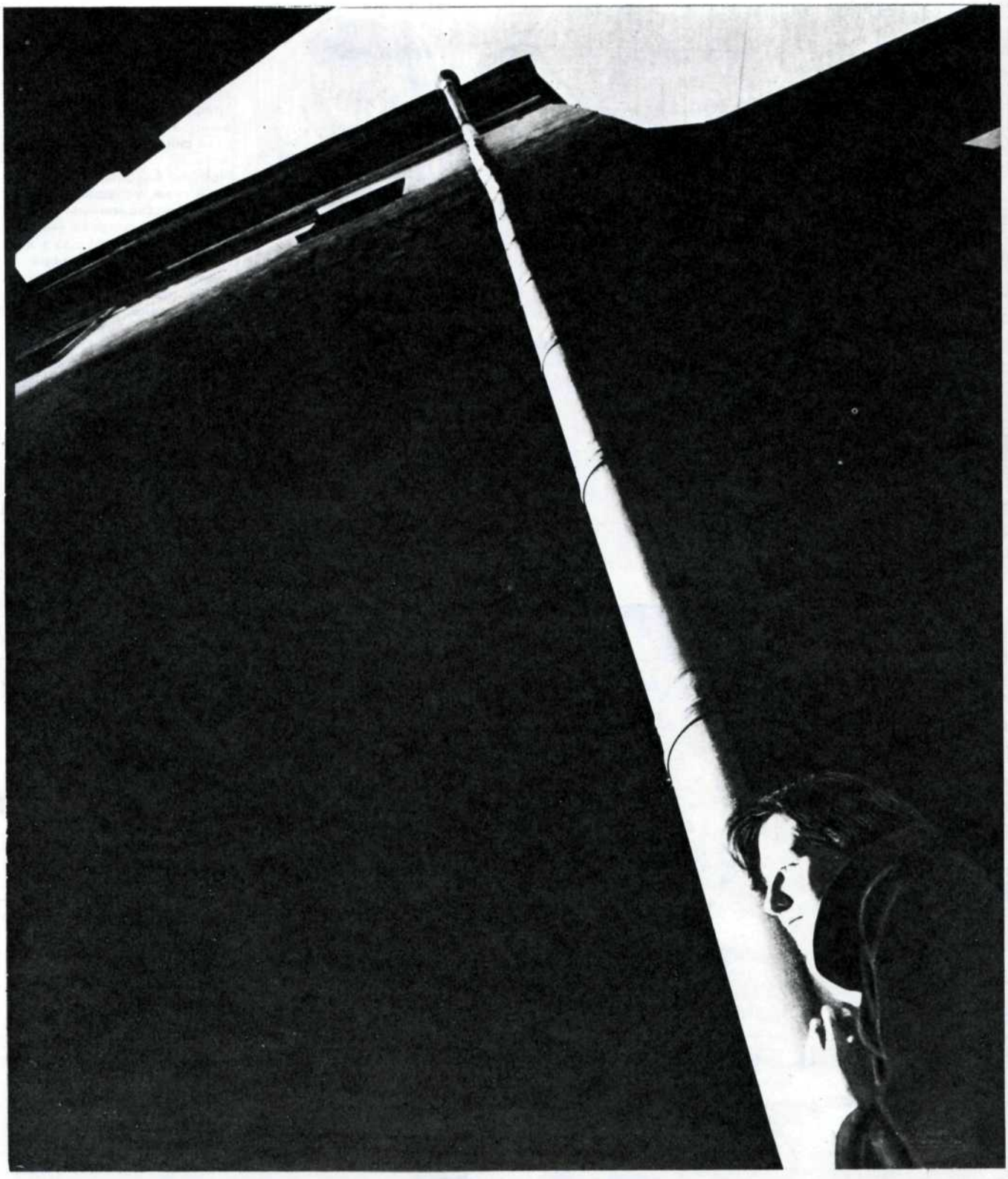
нов окно — тепловоза и фотообъектива, видно было сразу: человек — «с глазом», жизнь знает не понаслышке, с техникой на «ты». Рамазан быстро вошел в коллектив, где всегда хорошо относились к молодежи (это ведь именно у нас при фотоклубе много лет существовала детская фотостудия «Вега», переросшая в фотошколу), воспринял эстетику «орионовцев», главный постулат которой — естественная, «чистая» фотография, неспешное вглядывание в окружающий мир, и стал снимать, снимать, снимать...

Прошел клубный кандидатский стаж, успешно выступил с традиционным у нас творческим отчетом (каждый проходит его раз в два года). С тепловоза перешел работать помощником режиссера на Павлодарское телевидение, поступил на заочное отделение Кемеровского института культуры на факультет руководителей самодеятельными киностудиями и фотоклубами. Словом, парень нашел себя, а мы, его учителя, обрели единомышленника, ищущего в фотографии не манны небесной и наград международных конкурсов, а возможности философского осмысления жизни и творческого самовыражения.

Кроме снимков предметного мира в авторской коллекции Рамазана Копеева есть интересные пейзажи, а в последнее время он довольно плодотворно начал осваивать портретный жанр. В этом новом направлении творчества ему, несомненно, помогает прежнее увлечение. Мир вещей в кадре позволяет автору акцентировать зрительское внимание на тех или иных чертах характера, подчеркивать человеческую индивидуальность.

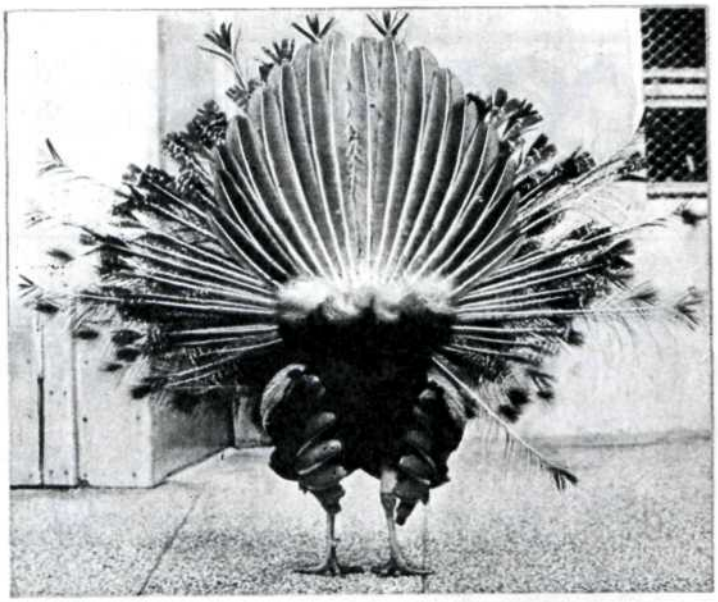
Рамазан Копеев снимает постоянно и много, с камерой не расстается, она стала, по его словам, как бы неотъемлемой частью тела, частью его «я». Будем надеяться, что вечный закон перехода количества в качество окажется справедливым и на этот раз, и в будущем появятся на свет еще более совершенные работы этого автора.

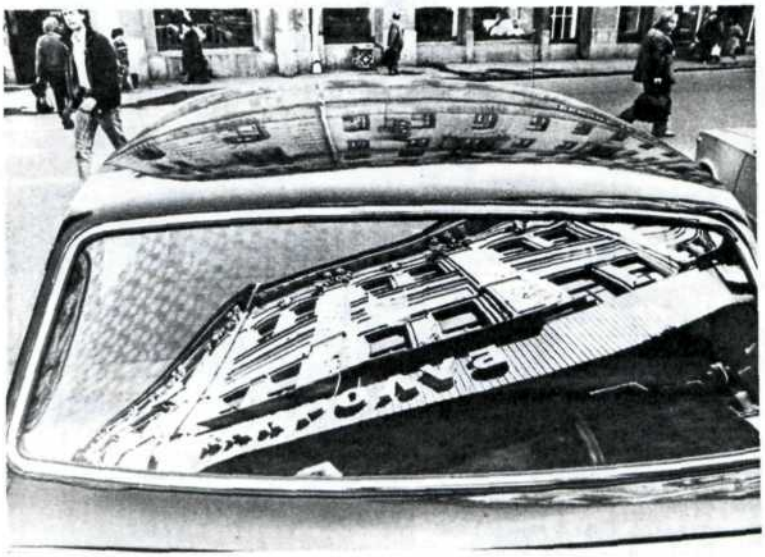
««Ракурс»

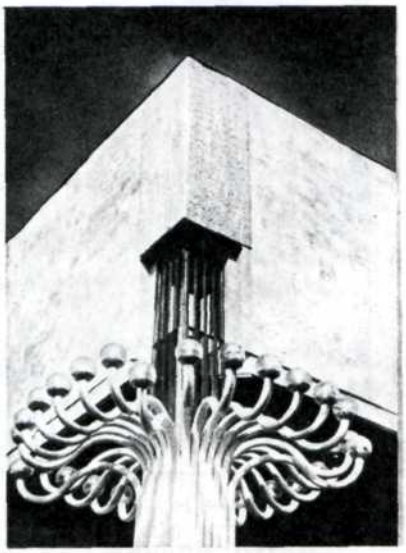


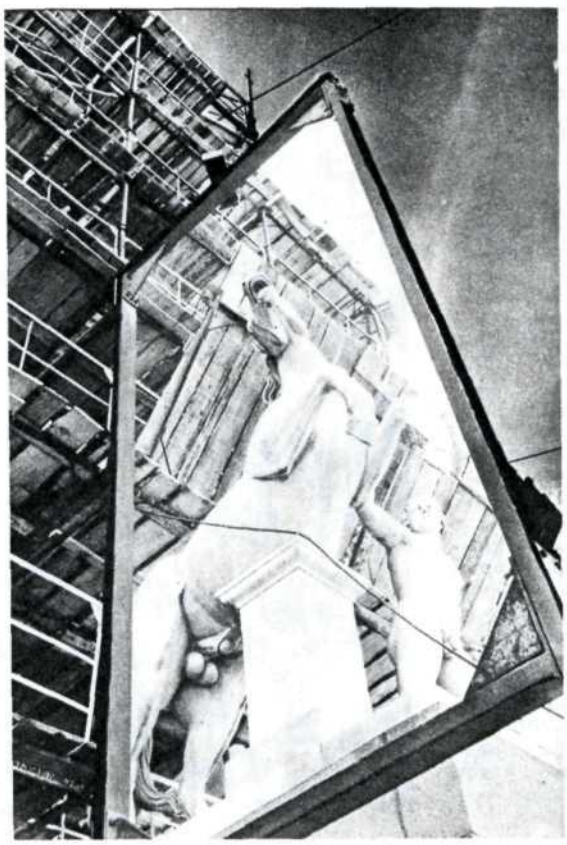
В. ЖУКОВА
(ЛЕНИНГРАД)
БЕЗ НАЗВАНИЯ

В целом участники конкурса успешно справились с заданием и показали понимание специфики термина «ракурс», суть которого в перспективном изменении изображения.
Заседание жюри прошло в бурных дебатах, что нередко бывает при наличии конкурсных работ примерно одного уровня.
На первое место претендовали «Позирую», «Я — павлин. А ты кто?» И все же было принято решение премировать работу В. Жуковой, как более выразительную и изобретательную в изобразительном плане.









•. ЖУЙКОВ
(ГОРЬКИЙ)
Я — ПАВЛИН. А ТЫ КТО?

В. ГНЕДИН
(СТАРЫЙ ОСКОЛ)
ПОЗИРУЮ...

А. ЗЕЛЕНКОВ
(МОСКВА)
БУЛОЧНАЯ

А. КОБЗЕВ
(МАГАДАНСКАЯ ОБЛ.)
ГОРОДСКОЙ СЮЖЕТ

А. ЗАЦЕПИН
(ЛЕНИНГРАД)
«ФОТОЦЕНТР»

Б. ПАНОВ
(НИКОЛАЕВ)
БЕГ

ФОТОЮНИОР

ФОТОКОНКУРС «РОВЕСНИКИ, РОВЕСНИЦЫ»

ЮРИИ **ПРИЮТОВСКИЙ,** 17 ЛЕТ (ТИРАСПОЛЬ) ЗЕРКАЛЬЦЕ

спорт. Каждую категорию предстояло рассматривать ві три тура. Для первого нам выдали по 10 жетонов — мы выбирали 10 лучших фотографий и слайдов и защищали свое мнение в общем обсуждении. На второй тур мы получили уже 5 жетонов. Третий тур был закрытым: каждому вручили листок бумаги и ручку, а над фотографиями появились буквы А, В, С и т. д. Каждой фотографии мы должны были письменно присудить несколько очков. Завершилась работа жюри заключительным туром. Из всех категорий осталось по одной фотографии или слайду, а затем из этих пяти мы и выбрали призовой снимок 1990 года. Каждый член жюри мог выбрать любую фотографию, но с условием, если с ним будут согласны еще четыре члена жюри. Победительницей стала фотография американской журналистки М. Кол «Птица в нефти», снятая после аварии танкера «Эксон Валдис» у берегов Аляски, когда в море вылилось много тысяч тонн нефти. Увидев птицу на камнях, в изнеможении, я, не раздумывая, выбрал этот снимок.

ХОРОШИЕ НОВОСТИ

Фотодневник Алеши Толченова

12-летний москвич, член фотостудии «Алмазный глаз» Дома пионеров «Строгино» Хорошевского района Алеша Толченов представлял Советский Союз в качестве члена детского жюри Международного конкурса «Уорлдпрессфото-90». (В прошлом году в Амстердаме эту миссию выполнял Владимир Гугняев из красногорской студии «Зенит».) Публикуем несколько страничек и снимков из Алешиного фотодневника:

День первый. Летим над городом. Я не отрываю глаз от окна, за которым проплывают каналы, дороги, светящиеся огни фонарей, реклам, витрин... Когда я увидел Амстердам, уже стоя на земле, он оказался еще красивее, чем сверху. Все здесь улыбаются друг другу, я старался тоже улыбаться, а мне подмигивали и улыбались в ответ... В отеле «Марриотт», куда нас привезли, хотел своим ключом открыть номер, замок щелкнул, и дверь мне отворил довольно высокий мальчик с кудрявой головой. Так я познакомился с Михаэлем из Венгрии — тоже членом детского жюри.

Дань •торой. На завтраке у меня разбежались глаза от разнообразия всевозможных лакомств «шведского стола». Потом мы гуляли по городу, а затем отправились на конференцию в отель «Барбизон», где были объявлены результаты работы взрослого жюри. Вечером нас ждали в редакции газеты «Фолькскрант». Здесь произошло знакомство с остальными членами детского жюри — оказалось еще шесть девочек и один мальчик (кроме нас с Михаэлем) — француз Жюльен. Потом мы с ним очень подружились... Нам подробно рассказали о правилах работы жюри, потом предложили потренироваться и показали видеофильм о предыдущих конкурсах «Уорлдпрессфото». В этот же день наше детское жюри принимали в резиденции мэра.

День третий. Самый трудный. Работа жюри проходила в здании редакции газеты «Фолькскрант». Фотографии и слайды были разделены на категории: повседневная жизнь, важные события, природа, юмор,

ХОРОШИЕ НОВОСТИ

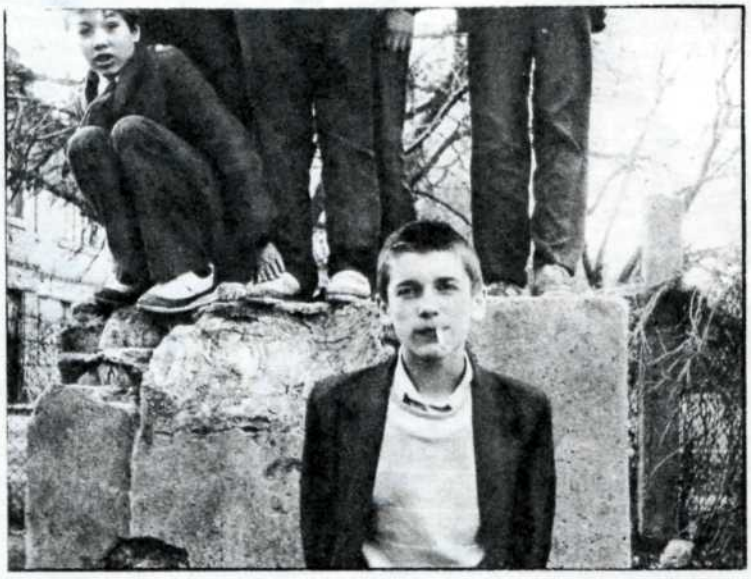
Тирасполь — Хьюстон

Наши читатели знают, что по фотомосту, перекинутому юными фотолюбителями между СССР и США, налажено «двустороннее движение». И мост продолжает свою работу — недавно вернулась из путешествия • США коллекция работ тираспольской народной фотостудии «Взгляд». В Америке проводилась выставка советской детской книги, и составной ее частью стала экспозиция «вэглядовцев», которая, по словам генерального директора Генеральной дирекции Международных книжных выставок и ярмарок Ю. Б. Жижина, «пользовалась успехом, вызывая неизменный интерес и восхищение посетителей выставки», проходившей в городах Сан-Франциско, Атланте и Хьюстоне.

Вместе с коллекцией фотостудии «Взгляд» из США прилетели и работы американских фотоюниоров-хьюстонцев, подаренные тираспольчанам с дружескими надписями от авторов. Прибыло и маленькое теплое письмо, адресованное 12-летнему Ване Железогло, автору снимка «Окно»: «Дорогой Ваня! Мне очень понравилась твоя фотография, где кошка смотрит через кружевную занавеску. Я ее даже пересняла, и теперь многие мои друзья будут получать удовольствие, глядя на нее. У тебя очень хороший глаз, ты чувствуешь дизайн, свет и тень. Продолжай снимать так же. Надеюсь увидеть твои работы и желаю успехов. С дружеским приветом, Софи Питт, Сан-Франциско, США». «Фотоюниор» представляет вам несколько снимков тираспольчан и юных американцев, полученных по фотомосту Тирасполь — Хьюстон — Тирасполь.

НАТАЛЬЯ СЕМИКОЛЕННЫХ
РУКИ ПАПЫ

Р. ЛАН Ф.
НА ОЗЕРЕ



СЕРГЕЙ ТАТАРЧУК
БОЛЬШАЯ ПЕРЕМЕНА

КЭРОЛ ВУХЕТЕР
С МАМОЙ

•ИТАЛИЯ РЕВИН
ЩЕНОК

АЛЕКСЕЙ **ТОЛЧЕНОВ, 12** ЛЕТ **(МОСКВА)**
ИЗ СЕРИИ «АМСТЕРДАМ»

Из фондов «Архангельского»

В музее-усадьбе «Архангельское» хранится более тысячи фотоснимков. Большинство из них выполнены крупнейшими фотохудожниками второй половины XIX — начала XX века: Надаром, Ш. Лали, Отто, Л. Лакруа, А. Лиебером, Х. Мендельсоном, В. Ханфштанглем, С. Левицким, К. Бергамаско, К. Буллой, А. Деньером, М. Скобелевой, Х. Мрозовской, А. Пазетти и другими. Из шестидесяти девяти известных авторов тридцать семь работали в России, двадцать пять представляли крупнейшие фотостудии Петербурга и Москвы. Все они внесли заметный вклад в развитие фотоискусства.

Архангельская коллекция — лишь часть той, что появилась в результате увлечения фотографией семьи Юсуповых, рассредоточенная впоследствии по фондам крупнейших хранилищ страны. Но в ней представлены, пожалуй, все исторически сложившиеся жанры и виды фотографии, наиболее же полно — портрет. Традиционные портретные снимки знакомят нас с близкими родственниками и знакомыми Юсуповых. По сохранившимся изображениям прослеживаются и основные этапы развития фотографии.

В 40—60-е годы фотопортрет следовал законам живописного портрета, совпадая с ним по своим целям, задачам, принципам художественного изображения. Показателен для этого времени снимок, выполненный в 1853 году Ф. Хассом. С фотографии смотрит человек, обладающий яркой индивидуальностью. Он сидит в кресле почти анфас. При традиционной композиции изображение без аксессуаров и фона не выглядит ни банальным, ни натянутым, что характерно для портретов более позднего времени.

С конца 70-х годов сохранился портрет З. Юсуповой. Он был выполнен К. Бергамаско, в прошлом актером французской труппы Императорского петербургского театра. Композиция построена так, что женская фигура в полный рост как бы слегка повернута к нам. Оживленное расположение складок платья — прием, заимствованный у художников ренессанса и барокко.

В 80—90-е годы получили широкое распространение различные варианты идеализированного женского портрета.

На московской выставке 1882 года привлекли внимание работы И. Дьяговченко. Двумя годами позднее он снял в Архангельском З. Сумарокову-Эльстон с маленьким сыном. Эту фотографию следует отнести к наиболее удачным ее портретам первой половины 80-х годов. Она запечатлела особое эмоциональное состояние, свойственное молодым матерям. Примером выразительного романтического портрета является изображение великой княгини Елизаветы Федоровны. Портрет исполнен английским художником-фотографом Х. Мендельсоном не позднее 1888 года. Используя световые эффекты, автор добился особой декоративности и поэтичности образа.

На рубеже столетий фотографы отдавали предпочтение камерному портрету, пытаясь довести бесстрастный оптический рисунок до обобщения и выразительности живописи. Таков портрет З. Юсуповой, выполненный а середине 90-х годов в фотостудии Надара — одного из самых ярких и значительных мастеров в истории мировой фотографии.

Разнообразны примеры репортажной, пейзажной и жанровой фотографии.

Первые хроникальные репортажи были довольно примитивны по технике и протокольны по приемам. Работы московских фотохудожников И. Аксакова и И. Дьяговченко демонстрируют переход от видового к информационно-событийному жанру.

Первые русские художественные фотопейзажи были сделаны на юге страны: из-за скромных технических возможностей лишь в горах фотограф мог оживить даль очертаниями далеких вершин и холмов. Снимки эти воспринимались с большей эмоциональностью, чем снимки среднерусского ландшафта. Именно такие виды Крыма и Кавказа делал граф Ностиц.

Другую, бо́льшую часть коллекции, составляют позитивы, на которых запечатлены виды различных имений Юсуповых, интерьеры зданий, предметы декоративно-прикладного искусства, живописи, скульптуры, им принадлежавших.

Особый интерес представляют стереоскопические дагеротипы, изготовленные петербургской мастерской Шнайдера и Зоека, на которых показаны интерьеры дворца на Мойке: Античная галерея, театр, вестибюль и т. п. Выполненные на зеркальных пластинах форматом 9X11см, они и сейчас хорошо рассматриваются, отличаясь четкостью деталей.

Профессионально сняты пейзажи и интерьеры французского владения матери Н. Юсупова — дворца и парка Принцев. Авторами снимков являются американский художник А. Лиебер и французский — Ш. Марвиль (последний был фотографом Лувра). Эти работы дают возможность подробно рассмотреть многие детали архитектурного декора зданий.

Специалисты считают, что собрание фотографий, хранящихся в музее-усадьбе «Архангельское», представляет собой ценнейший памятник культуры, имеющий не только историческое, но и художественное значение.

О. ТЮНИНА

НАДАР
З. Н. ЮСУПОВА. ПАРИЖ-
СЕРЕДИНА 1890-х гг,

К. БЕРГАМАСКО
З. Н, ЮСУПОВА, КОНЕЦ 1870-х гг,

Ф. ХАСС
МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ, 1853 г,

С. **ЛЕВИЦКИЙ**
ПОРТРЕТ НИКОЛАЯ ЮСУПОВА, 1887 г,

Х. **МЕНДЕЛЬСОН**
ВЕЛИКАЯ КНЯГИНЯ
ЕЛИЗАВЕТА ФЕДОРОВНА. 1885—1888 гг.

«Фотомадонны XX века»

Выставка «Фотомадонны XX века» открыла перед зрителями все многообразие обаяния, грации, чистоты, она как бы сконцентрировала в себе всю неотразимую прелесть женской красоты. Казалось бы, такими щедрыми горстями бросать сегодня хвалебные эпитеты чему-то или кому-то не пристало. Пришло время куда более строгих и рациональных оценок.

И все же «оно», это прекрасное, ворвалось в нашу многотрудную жизнь. Мы остро осознали, как долгие годы нам не хватало открытой сопричастности к красоте. Очереди — это уже давно приевшийся и характерно печальный образчик нашего бытия. Но очереди за билетом на выставку «Фотомадонны XX века» на Крымской набережной откровенно выделялись из повседневно-озабоченного магазинно-телевизионно-кухонного ритма нашей не столь эстетически насыщенной жизни.

Итак, Выставка! Почему-то хочется вопреки правилам русской словесности величать ее с заглавной буквы. Она вобрала а себя лучшие мысли, надежды, труд своих создателей — фотомастеров страны. Подобное свершилось впервые: более 300 высокохудожественных фотографий, цветных и черно-белых. И везде — Она! Прелестная, задумчивая, смешливая, строгая, игривая, лукавая.

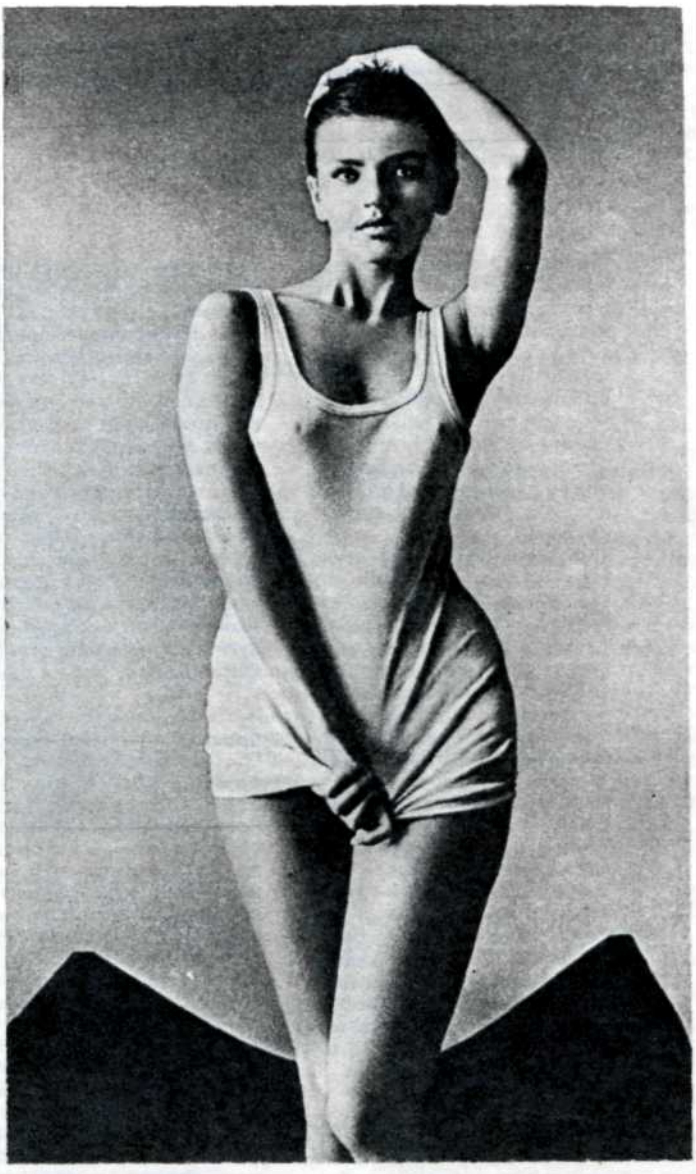
Финальная выставка «Фотомадонны XX века» стала итогом объявленного Всесоюзного конкурса «Мисс Фото СССР-89», парадом-презентацией двенадцати девушек из ста тысяч. Победительниц из Москвы, Молдавии, Украины, Татарии узнала вся страна. Янтарную корону увезла в Кишинев девятнадцатилетняя «Мисс Фото» Ирина Ганя.

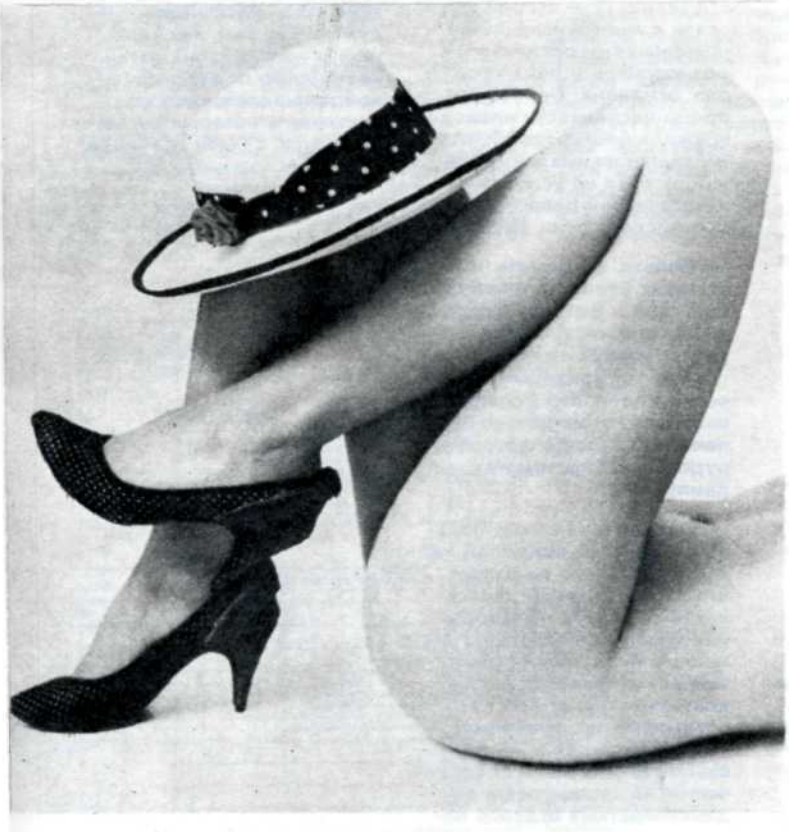
Конкурс и выставка профессионально доказали свое отличие от наводнивших страну всевозможных конкурсов красоты. Все 12 девушек получили дипломы фотоманекенщиц. Конкурс стал первой в стране школой фотомодели и утвердил право на новую профессию — фотомодель. Профессия эта — «сплав» двух талантов — модели и фотомастера. Артистичность, тонкий вкус, пластичность и музы-

ФОТО **АЛЬГИСА КРИКШТОПАЙТИСА (ВИЛЬНЮС)**

ФОТО **РОМУАЛЬДАСА РАКАУСКАСА (КАУНАС)**

ФОТО **АЛЬГИСА КРИКШТОПАЙТИСА**





кальность, талант перевоплощения, образность мышления, импровизация плюс мастерство фотографа — этот праздник нам представила выставка. Она открыла для многих новые имена мастеров фотографии: ташкентец Максим Пенсон, Альгис Крикштопайтис и Альгис Армонас из Вильнюса, москвичи Николай Елисеев, Анатолий Самохин, Александр Чумичев, Борис Яковлев. И поэтому, когда вспоминаю занозистые реплики (а они, естественно, были): «Что дает эта выставка?», «Во имя чего все это?»,— становится как-то тоскливо и грустно. Зачем улыбка и красота? Зачем солнце и дождь? А это жизнь! И все ее проявления — прекрасны. Сегодняшний мир как никогда нуждается в красоте, которая, мы надеемся, поможет ему и спасет его. И уже делает это сегодня. Средства с благотворительного аукциона, проведенного на конкурсе, в том числе в волюте, переданы в фонд «Огонька» «Антиспид». Это почти миллион одноразовых шприцев, это около ста тысяч советских рублей.

Красота работает на жизнь. Конкурс «Мисс-Фото СССР» продолжается.

С. ДУНИЛОВА

ФОТО АНАТОЛИЯ САМОХИНА, НИКОЛАЯ ЕЛИСЕЕВА, АЛЕКСАНДРА ЧУМИЧЕВА (МОСКВА)

ФОТО **РОМУАЛЬДАСА РАКАУСКАСА**

ФОТО **БОРИСА** ЯКОВЛЕВА (МОСКВА)

Дети, фотография и деньги

В папке «Фотоюниора» скопилось несколько писем от руководителей детских фотостудий и фотокружков, которые объединяет общая тревога — в связи с переходом культурно-просветительных внешкольных учреждений и организаций на новые методы хозяйствования в ряде мест вводится плата за обучение в фотокружках.

«Как можно брать деньги **с** того, кто их не зарабатывает? Ведь дети не имеют своих средств, они — самая беззащитная и уязвимая часть нашего общества. Кто заплатит за ребенка, если он, по мнению родителей, плохо учится или плохо себя ведет? И как быть с детьми из неблагополучных и малообеспеченных семей? Им что, вообще будет закрыт путь в фотокружки?» — спрашивают читатели.
Считая такую постановку вопроса оправданной и разделяя тревогу педагогов, мы встретились с начальником Управления организации внешкольной и внеклассной работы Государственного комитета СССР по народному образованию А. К. Брудновым.

— Алексей Константинович, может или должно ли обучение в фотокружках быть платным! Какова ваша позиция)

— Мнение нашего Управления однозначно — в системе внешкольных учреждений народного образования развитие и обучение детей не может и не должно быть платным. Это опирается на существующие основы законодательства о народном образовании. Но нужно учитывать то, что помимо нашей системы, к которой относятся Дворцы (Дома) пионеров и школьников, станции юных техников, натуралистов, туристов, детские парки и др., существуют и учреждения культуры, спорта, профсоюзов, ДОСААФ и уже, наверное, есть и кооперативные, в которых тоже открыты детские фотокружки и фотостудии. Но там обучение, действительно, платное. Поэтому, чтобы не запутать авторов писем и читателей, я хочу подчеркнуть, что могу говорить только об учреждениях народного образования.

— Тем не менее, из писем очевидно, что даже в вашей системе кое-где считают. что в новых условиях фотокружки и фотостудии должны быть самоокупаемы. При этом установление платы за обучение выступает как одно из средств достижения этой цели. Правильна ли такая постановка вопроса! И нет ли других путей решения проблемы! Например, могут ли дети зарабатывать деньги сами, выполняя какие-то задания по оформлению школ. **Домов пионеров и т. п., продавая свои выставочные работы, а** может **быть, и оказывая услуги населению по фотографированию!**

— Ответы на все эти вопросы дает новый приказ Госкомитета СССР по народному образованию № 45 от 17.01.90 г. «О хозяйственном механизме в народном образовании», в котором прямо говорится, что внешкольные учреждения могут выполнять дополнительные работы и оказывать различные услуги, в том числе и по фотографированию. Но оказание платных услуг населению при этом не должно осуществляться взамен деятельности, финансируемой из средств бюджета. Основным источником финансирования внешкольных учреждений остаются средства государственного бюджета, определяемые по нормативам. Суммы бюджетных ассигнований учреждению в случае оказания им дополнительных услуг (работ) не уменьшаются. Поступления за выполненные услуги являются лишь дополнительными источниками средств учреждения. Поэтому ни о каком «волевом» переводе детских фотокружков и фотостудий на самофинансирование речь идти не может.

— А по каким расценкам может производиться расчет за оказываемые услуги!

— В названном выше приказе говорится, что «оказание дополнительных услуг (выполнение дополнительных работ) по договорам и заказам производится по тарифам и ценам, предусмотренным утвержденными в установленном порядке прейскурантами, а при отсутствии их — по договорным тарифам и ценам, устанавливаемым учреждением с разрешения исполкома местного Совета народных депутатов или вышестоящего органа управления народным образованием, в ведении которого находится учреждение, кроме случаев изготовления (выполнения) нестандартных изделий (работ) в индивидуальном порядке с оплатой по соглашению сторон». В нашем случае государственными расценками являются прейскуранты, существующие в системе бытового обслуживания, так как других расценок на фотографические работы нет.

— Кроме вопросов об оплате за обучение письма педагогов содержат и другие, в частности организационные: сколько человек должно быть в фотокружке, каковы ставки педагогов, нормы выработки часов на одну ставку, программа занятий и т. д. Где все это можно узнать!

— Все необходимые нормативы и методические материалы можно найти в местных отделах народного образования. Если там по каким-то причинам не смогут оказать помощь, нужно обратиться в республиканские министерства народного образования. Что касается численности членов фотокружка, то до недавнего времени такая норма, действительно, была: 15 человек — первый год обучения, 12—второй. Но в связи с многочисленными пожеланиями организаторов кружков и педагогов она отменена. Сейчас вопросы численности членов кружков решаются советами внешкольных учреждений, исходя из условий педагогической целесообразности, специфики занятий.

— Нельзя не сказать и о жалобах руководителей фотостудий и фотокружков **на недостаточность выделяемых финансовых средств и слабую материально-техническую базу. Кто должен оказывать помощь в обеспечении кружков фотооборудованием, фотоматериалами!**

— Это один из самых больных и трудных вопросов, так как ни для кого не секрет, что на протяжении десятилетий народное образование финансировалось по остаточному принципу. Да и сейчас проекты планов на новую пятилетку особого оптимизма не вызывают. Это же касается и материально-технического обеспечения, находящегося в ведении местных отделов народного образования. Но что можно заказать в учебном коллекторе за безналичный расчет, если и в магазинах, где, казалось бы, за наличные деньги эти товары должны быть — пусто. Очень трудное положение. **Все** эти проблемы остаются. Нам их не решить, пока не изменится экономическая ситуация в стране.

От редакции

Вот такой невеселый конец получился у нашей беседы. И все же хочется думать, что такие понятия, как милосердие и благотворительность, найдут свое проявление и по отношению к детям, в жизнь которых вошло увлечение фотографией.
Вероятно, сегодня мы затронули далеко не все вопросы, волнующие руководителей детских фотостудий и фотокружков. И чтобы продолжить начатую тему, редакция обращается к соответствующим управлениям и отделам Министерства культуры СССР и ВЦСПС с предложением рассказать о положении детских фотостудий и фотокружков в этих системах. Как отражается на их существовании переход на новые формы хозяйствования? И не пора ли нам всем подумать над тем, как уравнять в правах своих детей, независимо от ведомственной принадлежности тех кружков, в которых они занимаются, сделав обучение везде бесплатным?

ОТДЕЛ ПИСЕМ «СФ»

КОНКУРС ФОТО 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Электроника для «Спектрозона-1»

Предлагаемая разработка предназначена для устройства пробной печати «Спектрозон-1» и состоит из трехканального фотоэкспозиметра (фото 1) и поворотной турели (фото 2) с аддитивными фильтрами (из комплекта «Спектрозон-1»). В основу трехканального фотоэкспозиметра взята электрическая схема Н. А. Дробницы «Фотоэкспозиметр на транзисторах» (из сборника Г. А. Федотова «Электрические и электронные устройства для фотографии».— Энергоатомиздат, Ленинградское отделение, 1984 г., стр. 75). Измененная схема таймера фотоэкспозиметра реализует принцип работы «Спектрозона-1», то есть в нее заложено соотношение времени экспонирования в каждой спектральной зоне 1:2:3 (3:2:1). Диапазоны времени экспонирования, устанавливаемые регулятором, в зонах: 1 — от 0,3 до 20 с; 2 — от 0,6 до 40 с; 3 — от 0,9 до 60 с. С помощью блока переключателей коэффициентов светопропускания непосредственно нажатием кнопки или набора кнопок вводятся поправочные коэффициенты во время экспонирования в соответствующих спектральных зонах. Дискретность вводимых коэффициентов светопропускания 0,05. Фотоэкспонометрическая часть прибора позволяет устанавливать желаемую оптическую плотность по сюжетно-важной части изображения. Настройка прибора производится по контрольному отпечатку, согласно руководству «Спектрозона-1». Поворотная турель с аддитивными и бесцветными светофильтрами разработана для фотоувеличителя «Нева-4» (фото 2). Она выполнена в форме диска, имеет моторный электропривод, управляемый кнопкой поворота с общего пульта, и концевой выключатель с 4-х кулачковым механизмом.

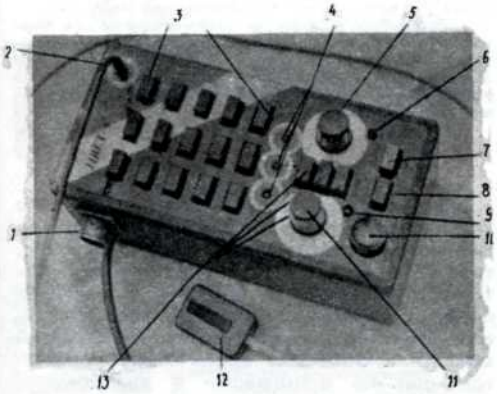


ФОТО 1. Трехканальный фотоэкспозиметр: 1 — штепсельный разъем моторного привода турели; 2 — штепсельный разъем фоторезистора; 3 — кнопки переключателей коэффициентов светопропускания; 4 — индикаторы (светодиоды) каналов; 5 — регулятор фотоэкспонометра; 6 — индикатор (светодиод) фотоэкспонометра; 7 — кнопка «Пуск»; 8 — переключатель «Измерение» — «Выдержка»; 9 — индикатор (светодиод) белого света; 10 — кнопка пуска мотора турели; 11 — регулятор таймера; 12 — выносной фоторезистор (от «Фотона-1М»); 13 — переключатели каналов

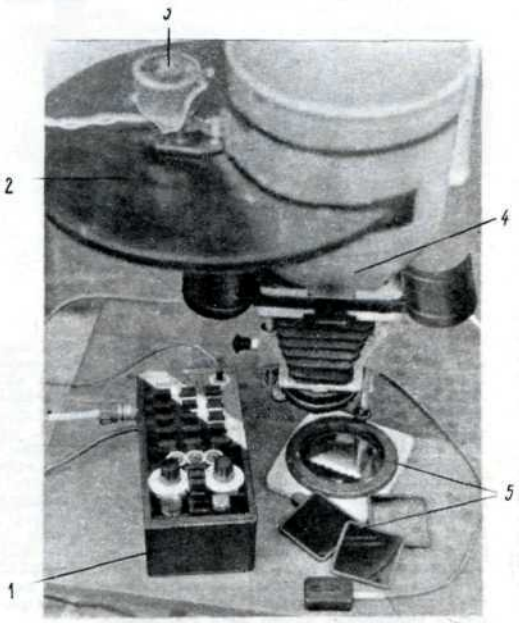


ФОТО 2. Комплект приспособлений для цветной печати: 1 — трехканальный фотоэкспозиметр; 2 — корпус турели светофильтров; 3 — мотор привода турели светофильтров; 4 — фотоувеличитель «Нева-4»; 5 — устройство для пробной печати «Спектрозон-1»

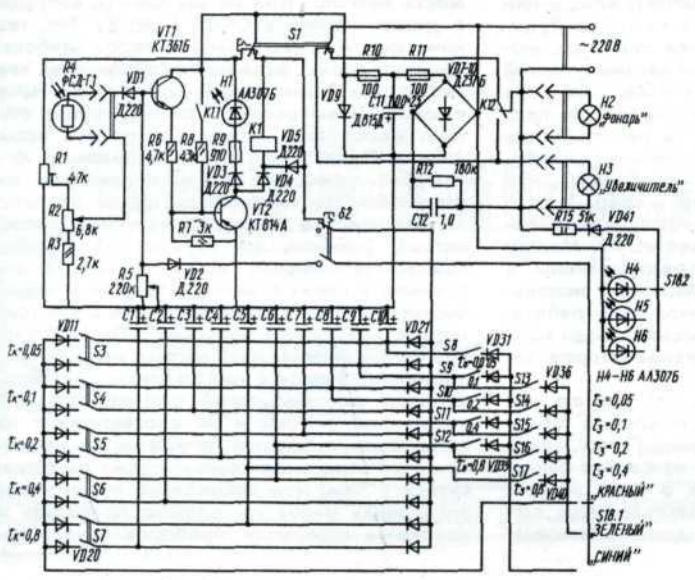


Схема принципиальная электрическая: VD11-VD40 — Д220; C*1-48×15; C*2-24×15; C*3-12×15; C*4-6×15; C*5-96×15; C*6-48×15; C*7-24×15; C*8-12×15; C*9-6×15В; C*10-3×15 В

Фотоэкспозиметр не исключает работу с черно-белыми фотоматериалами. В этом случае прибор может быть использован как фотоэкспозиметр с трехдиапазонным таймером. Электрическую схему прибора (см. рисунок) можно значительно упростить и исключить диоды переключателя П2К на четыре пары переключений.

Н. ПОПОВИЧ

Стабилизатор энергии ИФО

В конструкциях студийных вспышек одним из важных условий является глубокое бесступенчатое регулирование энергии вспышки. В более ранних публикациях «СФ» рассматривалось ступенчатое регулирование энергии. Это менее удобно и требует переключателей на несколько положений, которые коммутируют силовые цепи и имеют значительные габариты. Настоящая разработка устраняет недостаток ступенчатого регулирования энергии. Предлагаемый стабилизатор энергии позволяет обеспечить плавное регулирование энергии в пределах 10—100% номинала. Диапазон применяемых конденсаторов снизу не ограничен, сверху ограничивается максимальной энергией, подводимой к лампе. Принципиально возможно применение стабилизатора двух ламп, причем каждая лампа работает со своим конденсатором. Принцип работы схемы состоит в регулировании напряжения накопительного конденсатора путем ограничения амплитуды полуволны выпрямленной синусоиды в компенсационном стабилизаторе напряжения. Предлагаемая схема позволяет понижать (рис. 1) и повышать напряжение в сравнении с амплитудным значением сетевого напряжения (рис. 2). Для обеспечения запуска ламп при напряжении, меньшем напряжению зажигания ламп, используется схема вольт-добавки с развязкой разряда вспомогательной емкости от основного коденсатора с помощью силового диода. Для контроля энергии, запасаемой на конденсаторе, целесообразно иметь вольтметр или использовать линейный индикатор на газоразрядной лампе ИН-9 или ИН-13. Если отградуировать шкалу переменного резистора в значениях энергии, то со временем возможен уход параметра. В целом стабилизатор не требует наладки кроме проверки диапазона регулирования напряжения на конденсаторе. Транзисторы и диоды установки на радиатор не требуют.

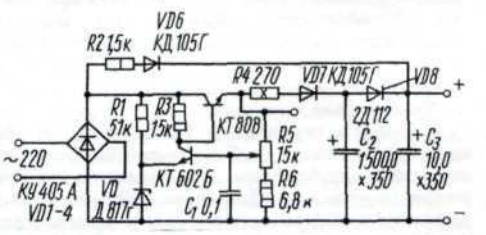


РИС. 1

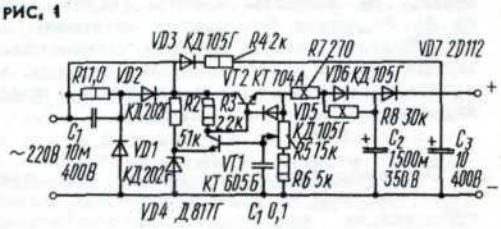


РИС. 2

С. СТАНИСЛАВСКИЙ

Каким быть диапроектору?

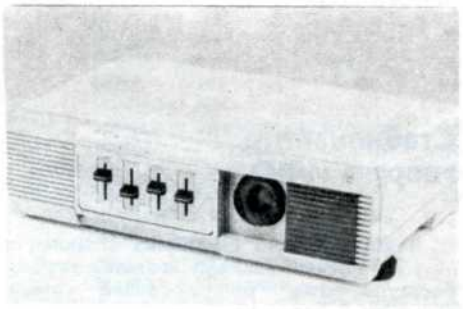


ФОТО 1. Фирма «Истмем Кодак» впервые показала портативный цветной видеопроектор на выставке «Фотокина-88». "Кодак *LC* 500 *P/S*" использует жидкокристаллический элемент для демонстрации цветных изображений. В отличие от обычных трехлучевых видеопроекторов прибор использует один объектив для демонстрации изображения на экране шириной до 4 метров, что достаточно для зала на 100 мест.

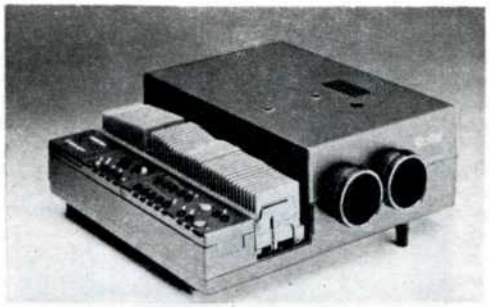


ФОТО 2. «Ролляйвижн 3S Твин Дижиталь». Это компактное устройство с микропроцессорным управлением представляет собой автономный диапроектор с наплывом, использующий один стандартный магазин («Лейка», «CS», «Ролляй СМ 55/50»). Сменные блоки памяти позволяют программировать слайд-фильмы до 250 слайдов с использованием до пяти соединенных между собой магазинов «Ролляй» объемом по 50 слайдов. Время наплыва регулируется от 0,5 до 12 с; стандартное время 2,5 с. Время демонстрации каждого слайда регулируется от 4 до 100 с индивидуально. Ручное управление позволяет задержать наплыв и произвольно менять время демонстрации. Возможна стыковка с компьютером через стандартный интерфейс «RS-232» и работа с кассетным магнитофоном. На дисплее отображается номер слайда, время демонстрации и порядковый номер шага программы.

ФОТО 3. Два года назад фирма «Ягуар» продемонстрировала оригинальное рекламное шоу, приуроченное к выпуску очередной новой модели. Среди разнообразных технических средств, примененных для реализации представления, были диапроекторы «Хассельблад PCP-S0». 18 диапроекторов проецировали слайды на поверхность размером 4,3X8,6 м, воспроизводящую страницы раскрытой книги. На этих «страницах» и был показан уникальный спектакль с необычными эффектами. Благодаря исключительному качеству проекции зрители в зале практически не замечали перехода от проекции изображения на экране к реальному действию на сцене.

Для выполнения столь технически сложной аудиовизуальной программы 18 проекторов расположили группами. Две центральные группы (6 диапроекторов) были оснащены объективами с f=150 мм, а остальные с f=250мм. 150-мм объективы перекрывали экран с учетом малого расстояния до него.

«Хасссльблад PCP-80» — слайд-проектор для формата 6X6 см со встроенным управлением перспективой. Осветительная система: две галогенные лампы 24В 250 Вт. Автоматическая смена лампы, Сменные объективы с f—75, 150 и 250 мм, Магазин карусельный на 80 слайдов.

Уважаемые **читатели!**

Редакция журнала и ГОИ им. С. И. Вавилова выражают **глубокую признательность всем фотолюбителям, проявившим заинтересованность проблемами отечественной диапроекционной аппаратуры и приславшим ответы на вопросы анкеты («СФ», 1989, № 8). Редакция благодарна читателям за ту "обратную связь", которая установилась между ними и отделом науки и техники, за присланные новые идеи и интересные предложения.**

Основные результаты полученных ответов приведены на трех диаграммах, иллюстрирующих отношение фотолюбителей различной квалификации к тем или иным техническим и организационным мероприятиям (рис. 1, 2), а также их мнение о предпочтительности покупки диапроектора с теми или иными дополнительными узлами или функциями с учетом их предельно возможной стоимости (рис. 3). Анализируя полученные ответы (всего около 300 писем, присланных из различных регионов страны, прилегающих в основном к крупным городам), *мы* условно разделили их авторов на три группы. Среди них 21 % — начинающие фотолюбители, имеющие малый стаж работы с диапроектором, фотографирующие бессистемно, под влиянием случайных факторов. Эти авторы не смогли «увидеть» в анкете логических связей между различными вопросами и таблицами. Другую, самую многочисленную группу (67%) составили квалифицированные фотолюбители. Часть фотолюбителей (12%) *мы* характеризовали как высококвалифицированных, с повышенными требованиями к качеству диапоказа, с хорошими знаниями диапроекционной техники, согласными платить дополнительные деньги за повышение технического уровня диапроекторов. Лишь эти фотолюбители вполне последовательно выступали в роли экспертов. Только в 5% случаев они не отвечали на некоторые вопросы анкеты или давали случайные ответы ввиду недостаточного знания сути дела. Для квалифицированных фотолюбителей этот показатель равен 12%, а для начинающих—более 20%.

Примерно одна треть (34%) наших корреспондентов имеют полуавтоматические диапроекторы, 24%—автоматические. Простые диапроекторы имеет 35% фотолюбителей. Такое распределение диапроекторов по уровню сложности среди авторов писем не соответствует соотношению реальных объемов их выпуска. Особенно это относится к простым диапроекторам, которых выпускается 75—80% от общего числа диапроекторов. Этот факт, вероятно, можно объяснить тем, что большая часть простых диапроекторов покупается фотолюбителями, не читающими «СФ», а также тем, что покупка делается под влиянием случайных факторов, например в подарок. В целом простых диапроекторов вполне хватает для потенциальных покупателей, чего нельзя сказать о полуавтоматических и автоматических моделях (рис. 1).

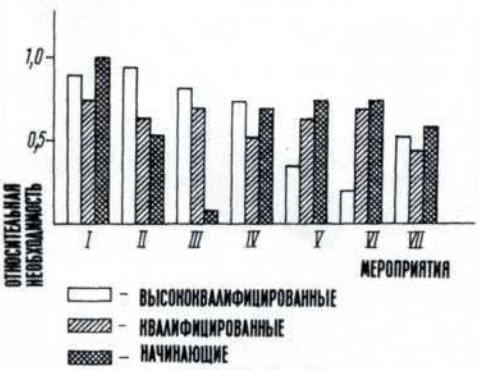
Практически все фотолюбители (96%), имеющие диапроектор простого класса или полуавтоматический, предполагают в будущем поменять его на более сложную модель, в том числе 42% — на автоматический диапроектор высокого класса, из них 11%—на диапроектор иностранного производства или «...похожий на него». Мечты многих фотолюбителей связаны с диапроекторами фирм «Кодак» и «Симда», что вполне объяснимо наличием информации о них, встречающейся как в популярной литературе, так и на страницах «СФ». Между тем, эти диапроекторы предназначены в основном для профессионального использования в учебной или рекламной работе, а их стоимость наиболее высока среди примерно двухсот моделей диапроекторов зарубежных фирм.

Анализ ответов показывает слабую информированность фотолюбителей в области диапроекционной техники. Почти половина фотолюбителей (46%) не смогла сформулировать своего мнения о типе желаемого диапроектора, 40% затруднялось выразить свое отношение к дополнительным узлам диапроектора, повышающим **его** технический уровень. О некоторых новинках многие фотолюбители узнали, вероятно, только из нашей анкеты. Большинство фотолюбителей (кроме, как это ни странно, самых квалифицированных) вполне критично оценивают уровень своих знаний в этой области и отмечают хронический недостаток книг по фотографии и диапроекции (рис. 1). Нельзя здесь не привести слова А. Бондаренко из Черкасской области, который с горьким юмором пишет, что «„мы многое знаем только о собственном диапроекторе, который случайно купили из тех, которые случайно были, на случайно имеющиеся деньги».

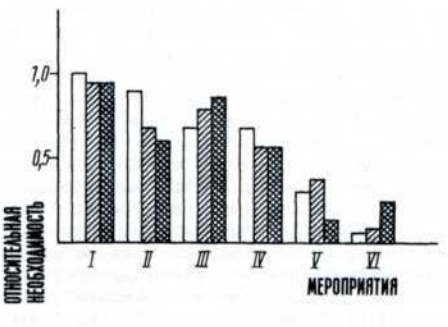
В целом фотолюбители различной квалификации по-разному оценивают значимость мероприятий по улучшению ситуации с диапроекцией в СССР (рис. 1). Так, техническим уровнем диапроекторов наиболее удовлетворены фотолюбители средней квалификации (наименьший показатель). Начинающие и высококвалифицированные считают необходимым его дальнейшее повышение. Однако при этом начинающие фотолюбители **еще** и крайне недовольны завышенной, по их мнению, ценой на полуавтоматические и автоматические диапроекторы (наибольший показатель). Высококвалифицированные фотолюбители **более** логичны в своих ответах. Повышение технического уровня связывается ими с возможностью повышения цены (до 500—1000 рублей за высококлассный автоматический диапроектор). Вместе с тем подавляющее большинство фотолюбителей считает, что **цены** чрезмерно высоки **и** не соответствуют **ни** техническому уровню приборов, ни качеству их изготовления. Нельзя также не согласиться с тем, что добавление одного-двух несложных узлов не должно приводить к удвоению стоимости приборов **(диапроек-**

ФОТО 4. Возможно, что и советский потребитель получит, наконец, отечественный диапроектор-карусель «Пеленг-800АФ». Естественно, что он далек от компьютеризированных автоматических приборов зарубежных аналогов, но будет иметь автофокусировку, высокий световой поток — 850 лм (лампа КГМ 24-250), пульт дистанционного управления и режим автоматической смены кадров.

ФОТО 5. Диапроекторы фирмы «Лизеганг» оснащены большим ассортиментом принадлежностей. Процессор «Лизеганг Сим I» рассчитан на подключение двух диапроекторов и обеспечивает следующие функции: программируемое время демонстрации слайде или управление в ручном режиме; смену слайдов с наплывом длительностью от 0,3 до 15 с; совместную демонстрацию двух слайдов (например, сюжета и шрифтовой подписи); выделение отдельных слайдов с повышенной яркостью, что удобно для учебных целей; быстрый переход к слайду с требуемым номером без показа промежуточных слайдов; управление диапроекторами по сигналам с магнитной записи звукового сопровождения.



РИС< 1< Относительная необходимость в проведении различных мероприятий по повышению спроса на диапроекционную аппаратуру: I — повышение качества и увеличение сопутствующих товаров; II улучшение работы сети фотообслуживания; III—увеличение количества диапроекторов в магазинах; IV — повышение технических характеристик диапроекторов; V — снижение цены на диапроекторы; VI — улучшение рекламы, организации выставок, выпуск книг по фотографии; VII—увеличение числа моделей диапроекторов с разным набором функций, разным комплектом принадлежностей



РИС, 2. Относительная необходимость в изменении различных характеристик диапроекторов: I — повышение надежности работы; II — оснащение диапроектора узлами, расширяющими их эксплуатационные возможности; III — расширение номенклатуры сменных принадлежностей в розничной торговле; IV — улучшение качества изображения; V — упрощение эксплуатации за счет более полной автоматизации диапоказа; VI — уменьшение габаритов и веса

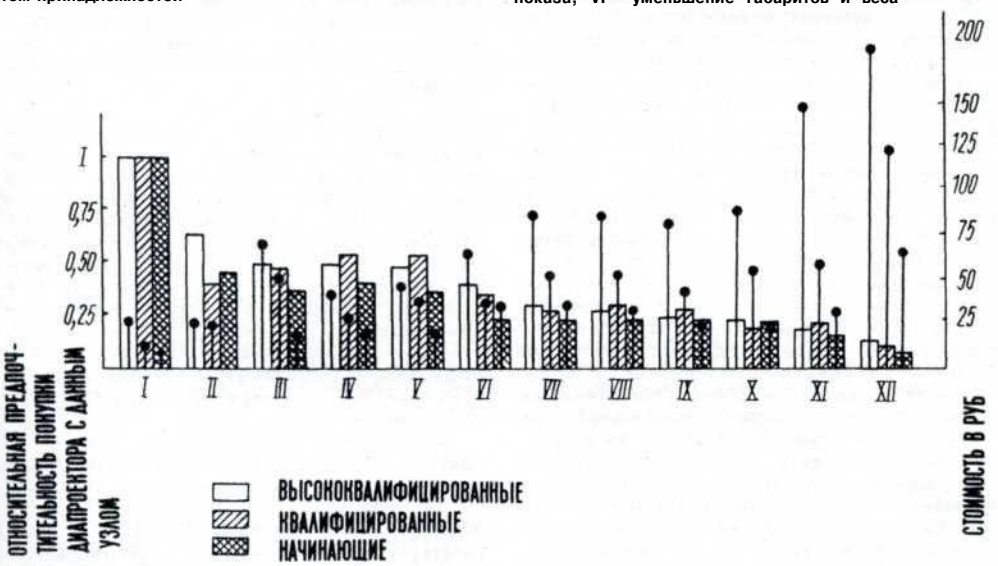


РИС 3< Относительная предпочтительность покупки диапроектора с различными узлами с учетом их стоимости: I — приставка для проецирования диафильмов; II — световая указка; III — автоматическая фокусировка объектива; IV — встроенный светопропускающий экран; V — дистанционный пульт управления; VI — звуковое сопровождение; VII—бескабельный дистанционный пульт управления; VIII—объектив с переменным фокусным расстоянием; IX — проецирование диапозитивов форматом 6X6 см; X — проецирование с эффектом «наплыв»; XI — предварительное программирование диапоказа; X I I — просмотр диапозитивов на телеэкране«

торы «Пеленг-500К» и «Пеленг-500А»). Наибольшее возмущение фотолюбителей вызывают цены на среднеформатные диапроекторы, особенно на простейшую неавтоматическую модель «Киев-66 Универсал» и не пластмассовые диапозитивные рамки.

Наши неизбалованные фотолюбители вполне удовлетворены существующим минимальным ассортиментом моделей диапроекторов, однако возмущены бедностью выбора и чрезвычайно малым количеством в розничной продаже сопутствующих товаров: обращаемой фотопленки, диамагазинов, пеналов для них, сменных объективов, проекционных ламп, диарамок (особенно для формата 6X6 см).

Работа сети обслуживания фотолюбителей оценивается в целом как неудовлетворительная, особенно квалифицированными фотолюбителями (наибольший показатель), в основном из-за низкого качества обработки фотоматериалов и длительных сроков исполнения заказов. В дополнение к этому отсутствие в розничной продаже необходимого количества фотохимикатов делает обработку обращаемых пленок (за пределами больших городов) вообще трудноразрешимой задачей.

Большая согласованность мнений обнаружилась в предложениях по совершенствованию самого диапроектора (рис. 2). Все фотолюбители предельно неудовлетворены низкой надежностью диапроекторов и особенно работой механизмов кадросмены. Однако заметим, что процент рекламаций на заводах-изготовителях этой аппаратуры очень невелик. Можно лишь предположить, что наш «закаленный» фотолюбитель не привык жаловаться и ремонтом приборов занимается сам.

Наших фотолюбителей почти не интересуют габариты и вес диапроекторов. Между тем именно по этим характеристикам отечественные диапроекторы существенно уступают зарубежным аналогам. Одинаково и достаточно высоко оценивается как необходимость оснащения диапроекторов дополнительными сервисными узлами, так и продажа их в розницу через торговую сеть. При этом чем выше квалификация, тем выше и требования. Однако здесь очевидна непоследовательность ответов. Дополнительный сервис — это увеличенная цена, с чем большинство фотолюбителей категорически не согласно. Качество проецируемого изображения оценивается как недостаточное. Однако это не является следствием малой разрешающей способности объективов типа «Триплет», как считают многие фотолюбители. Ухудшение качества изображения может возникать из-за самых разнообразных причин, не связанных с объективом, обсуждение которых выходит за рамки данной статьи.

В отличие от первых пяти столбцов (рис. 2), относящихся к традиционным показателям совершенствования диапроектора, шестой касался важнейшей современной тенденции развития диапроекционной техники — повышения удобства эксплуатации и расширения функций диапроектора за счет его дальнейшей автоматизации. Все фотолюбители проявили к этой стороне вопроса единодушное невнимание, подкрепив свое мнение и ответами на следующую группу вопросов, в которых мы также, но в иной форме, просили выразить мнение об автоматизации диапоказа (рис. 3). В скептическом отношении к этому вопросу, вероятно, заключено и непонимание достоинств и преимуществ автоматизации, и боязнь роста цен, и неверие в качественное изготовление. Однако, вероятнее всего, большинство фотолюбителей просто никогда не видели ни полиэкрана, ни проекции наплывом, ни автоматического управления яркостью изображения. Трудно желать того, о *чем.* ничего не знаешь.

Наиболее интересные для разработчиков аппаратуры ответы показаны на рис. 3, ил-

люстрирующем предпочтительность покупки фотолюбителем диапроектора с теми или иными дополнительными узлами или функциями. (Максимальная предпочтительность, принятая на рисунке за единицу, принадлежит возможности просмотра диафильмов.) Здесь же приведена и предельная цена за эти узлы, превышение которой быстро приведет к падению интереса к ним. Хотя мнения фотолюбителей разной квалификации достаточно близки, тем не менее наглядно видно, что всегда наибольшую цену за дополнительную функцию готов заплатить высококвалифицированный фотолюбитель, а наименьшую — начинающий. Однако наибольшим спросом будут пользоваться диапроекторы, сумма свойств которых и цена рассчитаны на наиболее массовую группу — фотолюбителей средней квалификации.

Обобщая полученные ответы, можно составить условный «портрет» отечественного фотолюбителя. Это мужчина средних лет, занимается фотографией 8—10 лет, имеет полуавтоматический диапроектор, хочет сменить его на автоматический, но последний для него слишком дорог. Он слабо ориентируется в технической стороне диапроекции и хорошо знает об этом, не требователен к своим результатам, фотографирует редко и не уделяет работе над слайд-фильмом много времени и внимания. Он очень ограничен в приобретении цветной фотопленки; ввиду отсутствия в продаже фотохимикатов и плохого сервиса ему трудно ее обрабатывать. Скорее всего, ввиду этих трудностей он забросит активное занятие диапроекцией через 3—4 года. Последний, странный на первый взгляд, вывод следует из того, что число фотолюбителей, только начинающих заниматься диапроекцией, в несколько раз больше числа тех, кто отдал этому занятию 8—10 лет.

В заключение мы приносим читателям свои извинения за то, что не имеем возможности ответить на многочисленные вопросы и предложения, высказанные фотолюбителями по тематике диапроекции, которые, однако, будут переданы на соответствующие предприятия-изготовители диапроекционной аппаратуры для использования • новых разработках.

Л. КОРЧАГИНА,
Б. РОЖКОВ,
С ЧИСТЯКОВ

ФОТОТЕХНИКА

Мини-совет

При работе с элементами оптики — обточка, шлифовка, резка заготовок стекла и линз — нередко происходит повреждение оптических поверхностей. Для исключения повреждения уже готовых полированных поверхностей стекла на него наносится разведенный растворителем лак, клей БФ-6 (БФ-2), нитроцеллюлозный (в зависимости от рода последующей обработки можно наносить неразбавленные лаки или, наоборот, при большем разбавлении можно производить юстировку и другие работы без смывания покрытия). После окончания работ покрытие смывается растворителем.

Ю.БУДЫКО

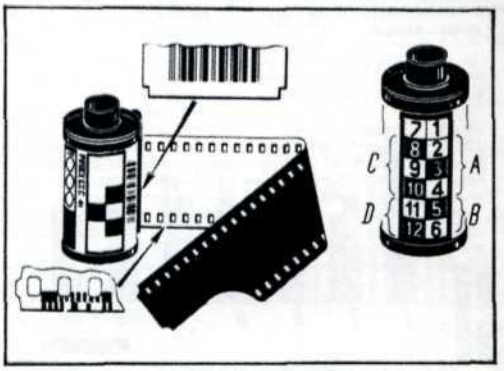
ФОТОТЕХНИКА

Андрей Шеклеин **Кодирование «DX»**

Выполнение любительских заказов по проявлению цветных фотопленок и печати с них приобрело за рубежом индустриальный характер. За год через эту отрасль сервиса • развитых капиталистических странах проходят сотни миллионов цветных негативных пленок и десятки миллиардов цветных отпечатков. Съемка на цветные обращаемые пленки занимает сегодня примерно 10% от съемок на негативные. В среднем четвертая часть сюжетов с них печатается на бумагу. Этот поток вызвал к жизни совершенную децентрализованную систему автоматизированной обработки и печати — богатейший выбор мини-лабораторий, процессоров для обработки пленок и бумаг, а также высокопроизводительных печатающих автоматов-принтеров, выдающих несколько тысяч отпечатков в час. Время выполнения заказов на таких пунктах, устанавливаемых почти во всех «горячих точках» городов и туристских центров, редко превышает сутки, а в случае срочности — 1,5—2 часа. Поточный метод выполнения заказов повлек за собой создание развитой системы индексации обрабатываемых пленок, позволяющий исключить путаницу при приеме и выдаче заказов, а также предотвращающей использование ошибочных режимов обработки. Одновременно эта система была призвана обеспечить возможности максимально «бездумной» съемки самыми неподготовленными фотографами. Сочетание этой системы с современными полностью автоматическими камерами-"мыльницами", позволило полностью реализовать давнишний девиз фирмы «Кодак»: «Нажмите кнопку, мы сделаем все остальное». Развиваясь поэтапно, международная система индексации, предложенная в окончательном виде фирмой «Кодак», получила название "DX"-кодироаания. Каждый фотограф, которому приходится работать с импортной аппаратурой и материалами, должен представлять себе ее содержание и особенности.

Кодировки кассет. Для многих «DX»-КОдировка ассоциируется только со специальными кассетами, на которые нанесен электропроводящий код, позволяющий ввести в автоматику камеры значение светочувствительности заряжаемой пленки, ее длину и характеристику фотографической широты. Однако в кодировку входят также штриховой код на кассете и картонной упаковке, предназначенный для компьютерной обработки всех видов поступающих в продажу товаров, а также наносимый вдоль перфорации другой штриховой код, который становится видимым лишь после обработки пленки. Его назначение — сообщить автоматике принтера тип пленки, с которой ведется печать, цветовой баланс и другие характеристики каждой партии этой пленки. В систему индексации входят: текстовая информация на кассете, процесс обработки цветного материала, обозначение пленки, ее чувствительность и длина. Эти сведения можно прочитать через находящееся на задней стенке камеры окошко и, не открывая крышки, увидеть перфорационный код на зарядном конце пленки и какая пленка заряжена. Код содержит сведения о типе и служит для контроля необходимого процесса обработки, если кассета является нестандартной или сведения на ней вызывают сомнения. Код «для фотоаппарата» автоматически переводит сведения о пленке • микропроцессорную память камеры. Многие современные зарубежные камеры не имеют ручной установки чувствительности пленки и при использовании кассет без "DX"-кодирования становятся в какой-то мере неуправляемыми. При этом они автоматически устанавливаются на чувствительность 100/21° ISO и только с пленкой данной чувствительности работают нормально, в какую бы лишенную кода "DX"-кассету пленка ни была бы заряжена. Но если в такую кассету зарядить пленку иной чувствительности, то она все равно будет экспонироваться камерой как имеющая S— 100 ед. ISO. Так как советская промышленность пленок в кассетах «DX» не выпускает, перед фотографом встает задача имитировать подобную кассету или каким-либо образом «обмануть» автоматику камеры.

Шахматный «DXn-код. Он представляет собой 12 чередующихся в определенном



порядке светлых и темных прямоугольников, расположенных на кассете в два столбца по шесть в каждом ряду. Светлые участки являются электропроводящими, темные покрыты изолирующей краской. В камере, рассчитанной на «DX»-кодировку, этим прямоугольникам соответствует то или иное количество контактов, касающихся определенных участков кассеты, когда она вставлена в камеру. В зависимости от того, является ли участок у каждого контакта проводящим или изолирующим, соответствующий сигнал в двоичном коде вводится в электронную схему, а сочетание всех сигналов определяет числовые характеристики пленки. Если кассету держать головкой вверх, то правый (ближайший к щели, через которую выходит пленка) столбец определяет ее светочувствительность, а левый — длину и фотографическую широту (более строго — тип пленки: обращаемая или негативная, от этого зависит допустимый автоматикой разброс установки экспозиции). Участки кода 2—4 задают «грубую» чувствительность пленки; 5—6 — «тонкую» S в пределах каждого «грубого» интервала; 8—10 — вводят в автоматику длину пленки, 11—12 — фотографическую широту, 1 и7 — проводящие («светлые»), они сообщают автоматике, что в камеру вставлена кассета с "DX"-кодом.

Считывание "DX"-кода. Каждая из 8 «октав» грубой установки чувствительности имеет границы, отличающиеся в два раза: 25, 50, 100, 200, 400, 800, 1600, 3200, 6400 ASA/1SO. Нижнему пределу (25 ISO) соответствуют все три непроводящих площадки группы А, то есть номера 2, 3 и 4. В обычной записи двоичного кода, когда 1 обозначает проводящую площадку, а 0 — непроводящую, эта чувствительность для площадок группы А записывается как 000, *а* учитывая, что «базовая» площадка 1 всегда

проводящая, «грубая» чувствительность нижнего предела первой октавы выглядит как 1000. Группа В (прямоугольники 5 и 6) уточняет значение в пределах октавы. Если площадка 5 проводящая, пленка имеет точно нижнюю чувствительность октавы (запись для этих квадратов 010). Если зона 5 непроводящая, а 6 проводящая, это соответствует чувствительности на 1/3 ступени выше нижнего предела октавы (для первой октавы 32 ASA, для второй — 64 и т. д.), запись 01. Если обе зоны 5 и 6 проводящие (запись 11), чувствительность пленки на 2/3 ступени выше нижней границы октавы (то есть ISO 40, 80, 160 и т. д.). Так как верхняя граница предыдущей октавы совпадает с нижней границей последующей, код начинает повторяться. Таким образом, полная запись состояния проводимости площадок правого столбца кода для чувствительности 25 ASA выглядит как 100010, для чувствительности 32 ASA код 100001, для 40 ASA — 100011. А кодировка самих октав выглядит так (площадки 1—4):

ISO	25/15°	1000
ISO	50/18°	1100
ISO	100/2Г	1010
ISO	200/24°	1110
ISO	400/27°	1001
ISO	800/30°	1101
ISO	1600/33°	1011
ISO	3200/36°	1111

Таким образом, чувствительность 1000 ASA, представляющая собой на 1/3 ступени повышенную чувствительность шестой октавы, будет записана как 110101, а чувствительность 4800 ASA как 111111. Пример полной записи чувствительности отечественных пленок: 32 ед. ГОСТа — 100001; 64 ед. ГОСТа — 110001; 125 ед. ГОСТа — 101001; 250 ед. ГОСТа — 111001. Другие промежуточные значения могут быть округлены до ближайших, например 90 ед. до 100 ед. ГОСТа. По правилам считывания двоичного числа (сверху вниз в рабочем положении кассеты, то есть головкой вниз) все эти числа следовало бы переписать справа налево, но так как при самостоятельном нанесении кода кассету держат все-таки головкой вверх, оставим все в прежнем виде. При реальной работе с таким кодом не забывайте только, для какого (изображенного на рисунке) положения кассеты он записан, то есть как сделана нумерация его площадок.

Приведем теперь кодирование площадок группы С (№ 8, 9 и 10), вводящих я автоматику камеры количество кадров пленки (на этих данных, например, строится автоматическая обратная перемотка пленки встроенным мотором камеры). Площадка 7 («базовая») — проводящая, поэтому имеет код 1. Кодировка относится только к площадкам соответственно 8, 9 и 10.

Количество кадров — кодировка: 12 — 100; 12+3 — 000; 24 — 110; 24+3 — 000; 36 — 001; 72—111.

Квадратики 11 и 12 определяют допустимые пределы выдержки. Когда они оба непроводящие (кодировка 00), допустимое отклонение экспозиции—±1/2 ступени (то есть полделения диафрагмы или выдержки), что соответствует фотографической широте цветных обращаемых пленок. Когда оба квадратика проводящие (код 11), допустимое отклонение экспозиции от +3 до —1 ступени (современные негативные пленки). Код 01 соответствует допуску ±1 ступень (современные черно-белые материалы), а код 10 допускаем от +2 до —1 ступени (например спектрозональная пленка).

Камеры и кодировки. Широкие возможности кодировки, заключенные в «DX»-Кассете, не всегда используются каждой камерой. В зависимости от сложности ее автоматики система «щупов» (терминалов) самой камеры может быть различной. В наиболее простых всего 4 контакта для площадок 1—4. Такие камеры определяют чувствительность с точностью до «октавы», то есть отрабатывают правильную экспозицию лишь с пленками, чувствительность которых соответствует началу каждой октавы. А промежуточные значения чувствительности округляют до нижней чувствительности октавы (так, пленку 64 ASA такая камера проэкспонирует как 50 ASA). В большинстве случаев этого вполне достаточно, так как нормальный ряд чувствительностей зарубежных пленок соответствует началам октав. Однако на некоторых обращаемых цветных пленках (например «Кодахром-64») такая автоматика может вызвать нежелательные отклонения в эксплуатации. Среди простых камер есть наиболее дешевые, всего с тремя терминалами. Они не используют прямоугольник 3 и могут работать правильно лишь с пленками 100, 200, 400, 800 ASA. Обращаемую пленку «Кодахром-25» эта камера примет за 100 ASA, а пленку в 1600 ASA проэкспонирует как 400 ASA. Камеры стандартного класса имеют все 6 терминалов чувствительности, но не «обращают внимания» на длину пленки и допуск по фотографической широте. И только камеры высшего класса, в основном, видимо, камеры будущего, будут способны считывать и утилизировать всю информацию, заключенную, в «DX»-коде на кассете. У большинства фирм «DX»-кассеты являются одноразовыми, поэтому использовать их повторно не удается. Имитировать настоящую «DX»-кассету можно листочком тонкой медной фольги, на котором в нужном порядке нанесены непроводящие электрический ток зоны с помощью изолирующего лака или краски. Такой лак можно сделать самостоятельно, растворив в ацетоне до густоты жидкой сметаны кусочки гранулированного пенопласта. Другой путь — использование многоразовых металлических кассет, например от чешской цветной пленки «Фомахром», с которых соскабливают скальпелем краску на месте контактных зон. Если камера допускает ручную установку чувствительности, «DX»-код можно «вывести из игры», заклеив изолирующей лентой прямоугольники 1 и 7. Можно и «подделать» код на имеющейся кассете «DX», превращая непроводящие прямоугольники в проводящие соскабливанием, а наоборот — нанесением указанного лака, заклеиванием изолентой и т. д. Этот путь, несмотря на его кажущуюся бессмысленность, бывает нужен, когда камера не имеет экспозиционной поправки, а условия съемки ее требуют. Так, например, при съемке снежных пейзажей (сюжет, который не является средне-серым) обычная автоматика дает устойчивую недодержку и для ее исправления чувствительность пленки приходится принимать меньше номинальной раза в два и более. Тогда и придется пленку в 400 ед. «подделкой» кода превратить для камеры в пленку 200 ед. А чтобы пленку • 200 ед. превратить в пленку 100 ед., достаточно заклеить зоны 1 и 7.

Советский любитель чаще всего сталкивается с ситуацией, когда в камеру с кодом «DX» приходится вставлять пластмассовую кассету без «DX»-кодировки. Если камера не имеет ручной установки чувствительности, она проэкспонирует любую пленку как имеющую чувствительность 100 ед. ASA/ГОСТ. Это может создать безвыходную ситуацию, если чувствительность пленки более 100 ед., хотя для черно-белых негативов даже четырехкратную передержку удается успешно компенсировать разумным проявлением. Но если пленка имеет меньшую, чем 100 ед., чувствительность, помочь делу может частичное прикрытие непрозрачной заслонкой входного окна датчика экспозиции, расположенного обычно около объектива. Так для пленки 50 ед. его нужно прикрыть наполовину, и тогда вдвое уменьшенное количество света, достигшего экспонометрического датчика, обеспечит правильную экспозицию на пленке половинной чувствительности, даже цветной.

Фотофестиваль

8 конце мая ИМА-Пресс (СССР) и Общество визуальной информации (ФРГ) провели в Центральном доме художника I Международный фестиваль по фотографии, дизайну и рекламе. Его соучредителями были крупные фотофирмы, журналы, рекламные агентства и организации из ФРГ и нашей страны: «Agfa», «Bowens», «Cambo», «Stern», «Fielmann», «Organizer», «Animali», «Jobo», «Rollei», «Estee Lauder», «Man», «Elite», «HDM Eggert», «ADC», Союз дизайнеров СССР, Дизайн-бюро (Харьков), Ассоциация работников рекламы СССР, Фоторекламцентр, Центр моды СССР, Сервисцентр, Дирекция международных фотовыставок ССОД и «Castellum» (Ленинград).

Программа четырех дней фестиваля была многообразна и насыщенна. Общее внимание привлекла выставка работ ведущих рекламных фотографов Западной Германии Жака Шумахера, Моники Роби, Ансгара Пуденца, Герхарда ВорМвальда, Клауса Дитера Гейслера, Флориана Адлера, Петера Пфандера, Томаса Руха. На фестивале фотомастера ФРГ организовали своеобразные творческие мастерские, работая в них совместно с советскими коллегами: Ансгар Пуденц снимал пищевые продукты, Клаус Гейслер — подвижные объекты и натюрморты, Герхард Вормвальд вел трюковую съемку, Жак Шумахер — съемку фотомоделей для журналов, Э. Лауфер — моделей одежды, Флориан Адлер — репортажную съемку. Гример Анка Дин демонстрировала макияж для рекламных фотосъемок. Отснятые фотопленки подвергались экспресс-обработке в «Аутолабе ATL-3» фирмы «Jobo».

В холле Дома художников участники фестиваля знакомились с продукцией фирмы «Bowens», специализирующейся на выпуске разнообразных по мощности импульсных осветителей, «блицев» и переносных генераторов, сменных рефлекторов и решетчатых светоограничителей, цветных светофильтров, крупногабаритных бестеневых рассеивателей и различных типов экранов; с продукцией фирмы «Cambo», выпускающей профессиональные студийные камеры форматом кадра от 9X12 до 18X24 см и различные модели фотоштативов; с камерой фирмы «Rollei» — «Rolleiflex 6008 professional»; с фотоматериалами фирмы «Agfa».

Представители рекламных агентств и журналов, выступившие на семинаре, рассказали о различных направлениях рекламы в ФРГ, которая сегодня является зримой вершиной экономической и реальной жизни страны. Она многопланова — от политики до культуры, и в то же время индивидуальна — приближается к потребителю, постоянно совершенствуясь и развиваясь. Рекламные агентства Западной Европы готовятся к 1 января 1993 года, когда образуется единый Европейский рынок и страны ЕЭС станут крупнейшим экспортным обществом без границ. Участники семинара смогли увидеть рекламные видеоклипы, завоевавшие серебряные медали а Каннах.

В заключение фестиваля было показано фотошоу Жака Шумахера, вручены призы победителям блиц-конкурса слайдов и обладателю старейшей камеры фирмы «Rollei». Им стал Андреев Ю. В., владелец двухобъективной камеры «Rollei» 1929 года выпуска.

Т. МОСИНА

Алексей Васильев **Выставочная фотография**

Выбор объекта, места и времени съемки. Итак, цель съемки определена. Другими словами, фотограф имеет вполне определенный творческий замысел с той или иной степенью его детализации. Иногда при работе над какой-нибудь темой (она может быть заданной кем-то или, напротив, интересующей самого автора) фотографу приходят конкретные соображения по поводу тех или иных снимков. У фотографа, присланного в район съемки (на завод, на птичий рынок, в зимний лес, в город с древней архитектурой и т. д.), обычно возникает альтернатива: идти сразу снимать или сначала хорошенько познакомиться с объектом. Если съемочное время ограничено, альтернативный вопрос отпадает. В этой ситуации все действуют одинаково — по возможности быстро и оперативно. Когда же времени достаточно, возможны различные подходы. Один репортер рассказывал, что если ему нужно было отснять материал о заводе, он сначала несколько дней ходил по нему без камеры, знакомился с людьми, присматривал точки съемки, чуть ли не изучал производство, и только потом начинал снимать. Этот метод он считает единственно правильным. Но как показал опрос, фотографов такого типа абсолютное меньшинство. Большинство предпочитает снимать под свежим впечатлением, пока обстановка не примелькалась, не стала привычной. По прошествии времени острота ощущений теряется, снижается и «зоркость» объектива. Московских фотографов постоянно упрекают в том, что они почти не снимают Москву. Казалось бы, кому же снимать Москву, как не им. Однако они предпочитают снимать Ленинград, города Прибалтики или Средней Азии. А вот известный фотомастер Николай Рахманов чем больше живет в Москве, тем лучше ее снимает. Поэтому каждому фотографу обязательно нужно «познать себя» в этом отношении и придерживаться определенной тактики. Иногда нужно спешить даже тогда, когда есть время.

В рассуждениях о выборе объекта, времени и места нельзя не коснуться вопроса экзотичности фотосюжетов. Поясним мысль на примере пейзажа, хотя это в одинаковой мере относится ко всем жанрам фотографии. Часто приходится слышать такие высказывания: «Легко снимать горы и пустыни, да еще с вертолета. Это каждый может. А вот попробуйте так же снять Подмосковье!» Нужна ли погоня за необычными сюжетами? Может быть, это только попытка компенсировать экзотикой недостатки авторского видения? На этот счет существует такая точка зрения. Современный мир перенасыщен визуальной информацией, и чтобы уберечься от информативной перегрузки (обычный инстинкт самосохранения), любой зритель останавливает свое внимание лишь на тех фотографиях, которые несут принципиально новую для него информацию — познавательную, психологическую, эстетическую. Как бы хорошо, грамотно, со вкусом ни был снят подмосковный пейзаж, если он не отражает какого-нибудь особого состояния природы, если изображение не привлекает новизной формы, такой снимок неизменно вызывает сакраментальный вопрос: «Ну и что?» Снимок хороший, слов нет, но он не выдерживает конкуренции среди тысяч других снимков на эту тему. Поэтому, очевидно, нет большого смысла бродить по Подмосковью в поисках пейзажей в погожий летний день. Другое дело — в сильный мороз, снегопад, в проливной дождь или густой туман, в осеннюю распутицу или весеннее половодье. Но ведь это та же экзотика! Несомненно, что от экзотичности фотография всегда выигрывает, при прочих равных достоинствах, и за ней не обязательно ехать в дальние страны.

Примерно то же можно сказать о фотогеничности. Нельзя согласиться с теми, кто считает, что все объекты одинаково фотогеничны, надо только уметь снять. Безусловно, бывают объекты более или менее фотогеничные и совсем нефотогеничные, и если автор свободен в выборе, есть смысл поискать, а не тратить время на «вытягивание» неблагодарной темы. В самом деле, дети, молодежь и старики, например, фотогеничнее людей среднего возраста. А водопад — одно из чудес природы — не фотогеничен, к сожалению, вовсе. Аналогичных примеров можно привести сколько угодно. Поясним сказанное на примерах. Фотография «Весенний туман» обязана своим появлением особому состоянию погоды, что делает ее не менее экзотичной, чем, скажем, «Остров • Ледовитом океане». Снимок «Вёгоруксе» сделан в отвратительную пасмурную погоду и был бы совершенно не интересен, если бы не снег, поваливший крупными хлопьями. А вот персонажам «Таежника», «Цыганок» и «Косарей» не откажешь в фотогеничности.

(Продолжение следует)

ФОТО А. ВАСИЛЬЕВА

ТАЕЖНИК

ВЕСЕННИЙ ТУМАН

ВЁГОРУКСЕ

Продолжение. Начало см. «СФ., 1990, № 7,

ОСТРОВ В ЛЕДОВИТОМ ОКЕАНЕ

ПЕЙЗАЖ С ТЕЛЕГОЙ

ЦЫГАНКИ

КОСАРИ

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ВНИМАНИЮ

ГОСУДАРСТВЕННЫХ И СОВМЕСТНЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ И ОРГАНИЗАЦИЙ, ФОТОКЛУБОВ И КООПЕРАТИВОВ, ИНОСТРАННЫХ ФИРМ И ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВ!

«СОВЕТСКОЕ ФОТО»-

единственный в СССР фотографический журнал для профессиональных фотографов и фотолюбителей. Вы можете воспользоваться этим и

— разместить в «СФ» рекламные объявления о выпуске или продаже новейшей фото- и видеотехники, а также разнообразного лабораторного оборудования, черно-белых и цветных пленок и фотобумаг, проявляющих растворов и наборов фотореактивов;

— сообщить о приеме заказов на выполнение различных видов фотосъемок и фоторабот;

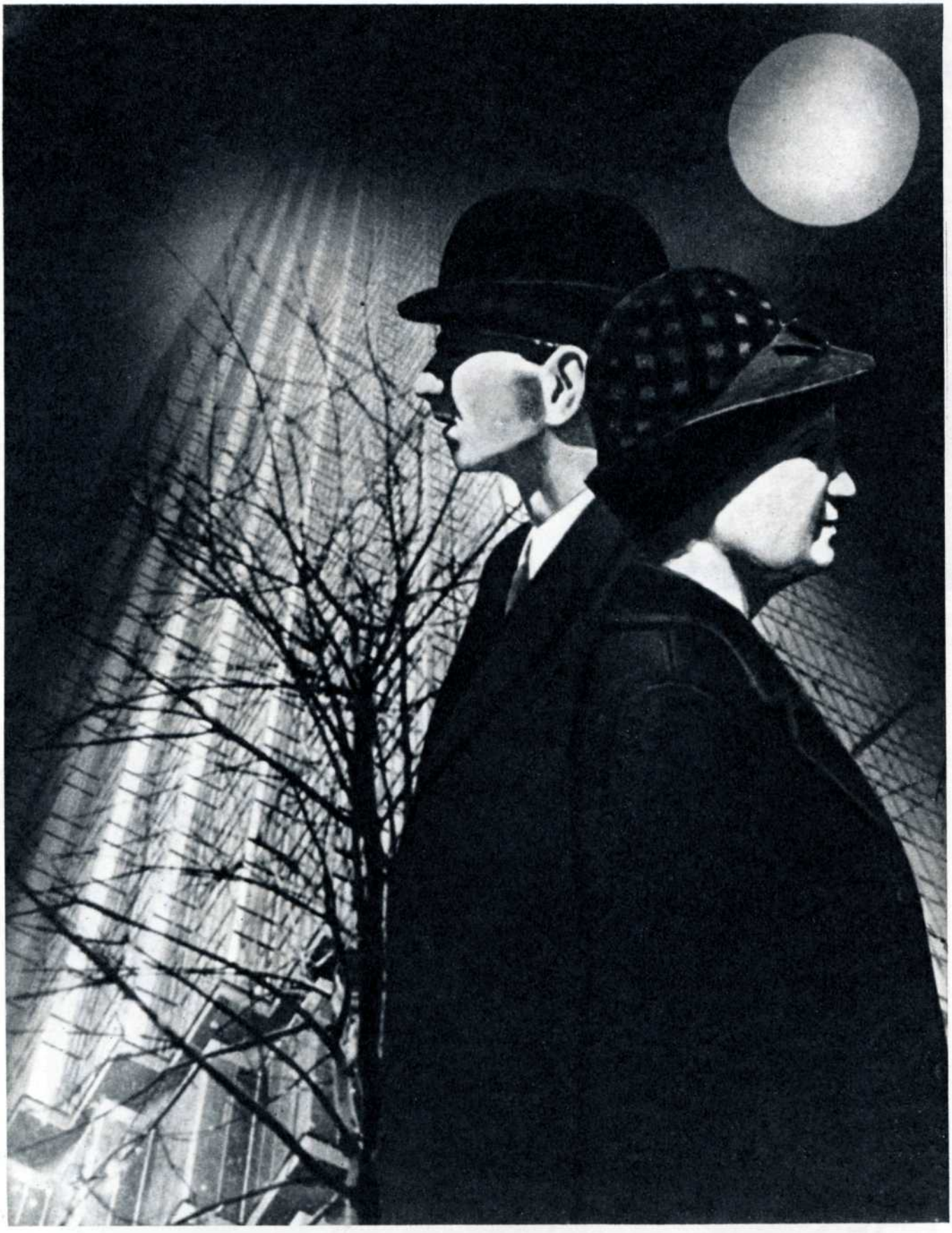
— дать информацию об участии вашей фирмы в международных специализированных выставках и в проведении фотосеминаров;

— пригласить фотографов к участию в разнообразных конкурсах и выставках художественной, документальной и рекламной фотографии.

Реклама выполняется в черно-белом или цветном вариантах. Она может быть повторена по желанию заказчика. Оплата рекламы — по договорным ценам.

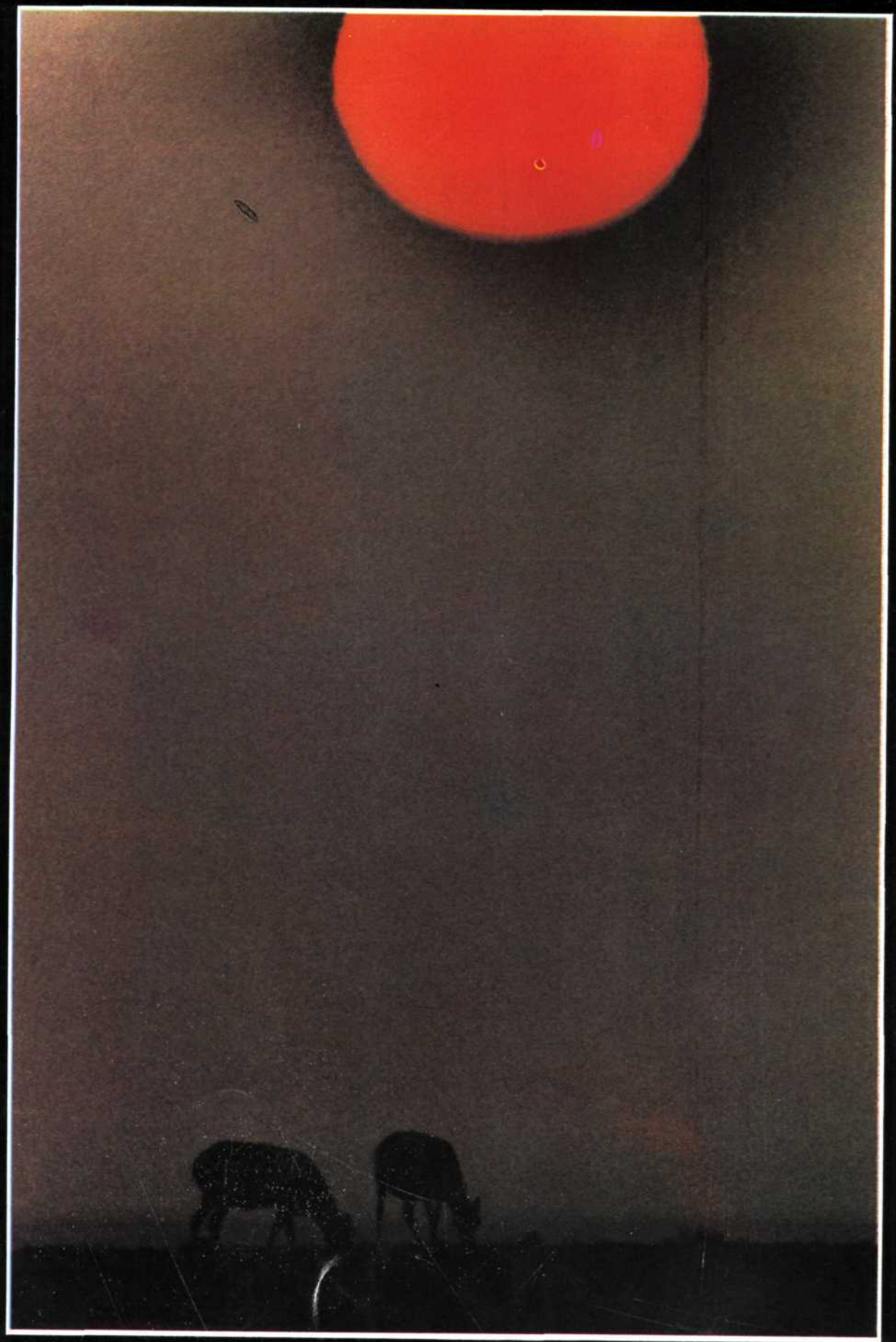
Предложения **направляйте по адресу:**
101878, ГСП, Москва,
Центр, Малая Лубянка, 16,
журнал «Советское **фото».**

Телефоны для справок:
925-10-13, 925-10-07.
Телекс: 411421 PERO SU
Телефакс: 200-42-37



ИГОРЬ КОСТИН (КИЕВ)
СЕМИНАРИСТ

Свобод. 1а кб 168



Цена 70 коп.
Индекс 70869